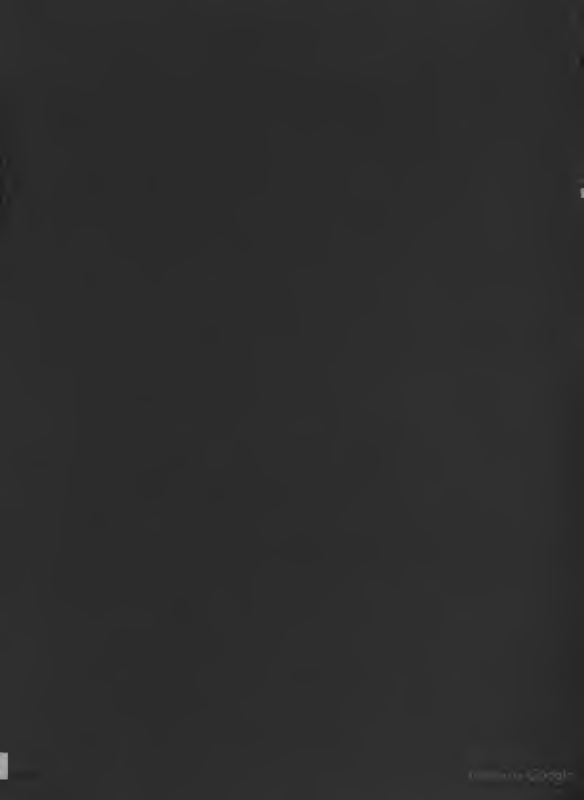


Printed in Germany.



BLÄTTER

FÜR

HAUS- UND KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung

namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben

von

Prof. ERNST RABICH,

Herzogl. Sächs. Musikdirektor und Hoforganist in Gotha.

Siebenter Jahrgang

1903.

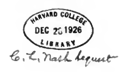


Langensalza

Hermann Beyer & Söhne

(Beyer & Mann)

Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler.


HARVARD COLLEGE
DEC 28 1926
LIBRARY

Inhalt.

A. Abhandlungen, Biographien etc.

B. Bilder von

C. Lose Blätter.

D. Monatliche Rundschau.

E. Kleine Nachrichten vom Tage.

F. Besprechungen.

G. Briefkastennotiz.

H. Musikbeilagen.



VII. Jahrgang.
1903.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 1.
Ausgegeben am 1. Jan. 1903.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Zum Eingang.

Mit der vorliegenden Nummer beginnen die Blätter für Haus- und Kirchenmusik ihren 7. Jahrgang. Verlag und Herausgeber fanden keine Veranlassung, irgend eine Änderung in Bezug auf Form oder Inhalt der »Blätter« vorzunehmen. Um das Verständnis der edelsten Hausmusik, die wir haben, der Klaviersonaten von Beethoven, zu fördern, wird in der Regel von jetzt ab jedes Heft eine Analyse einer solchen aus der Feder Dr. *Nagels* bringen. Die Musikbeilagen dagegen werden zu Nutz und Frommen der Kirchenchöre in jeder Nummer wenn irgend möglich einige Bachsche Choräle enthalten.

Angesehene Mitarbeiter aus den Grofsstädten, namentlich aus den Musikzentren Berlin, Dresden, Hamburg, Leipzig, München werden auch in Zukunft den Leser dieser Blätter über jedes »Ereignis« im musikalischen Leben auf dem Laufenden erhalten.

Moderner Wagnerkultus.

Eine zeitgemäfse Betrachtung.

Von **Hermann Teibler**-München.

»Vernunft wird Unsinn, Wohltat Plage.«

Seit sich in München ein zweites Wagnerfestspielhaus aufgetan hat, seit die alljährliche Wagnersaison, von zwei gleichgearteten Unternehmen getragen, zwei volle Monate für sich in Anspruch nimmt, und sich das leicht zu beobachtende Moment einer scharfen Konkurrenz zwischen denselben eingestellt hat, — seitdem ist der Name *Wagner* wieder in Aller Mund, die Tageszeitungen sind mit Berichten, die illustrierten Blätter mit Künstlerporträts gefüllt, es regnet Broschüren, Führer, Erläuterungen, Handbücher und Ansichtskarten, als gälte es, noch einmal, Deutschlands gröfsten Tonkünstler des vorigen Jahrhunderts und den gröfsten Musikdramatiker aller Zeiten und Völker zu retten.

Auch der Schreiber dieser Zeilen hat während des letzten Sommers sein Bayreuth und München miterlebt, und an dem, was hiebei erfreulich war, sich ehrlich mitgefreut. Aber trotz all der unaufhörlichen Gröfsenwirkungen ist ein unbefriedigtes Plätzchen in seinem musikalischen Gemüt übrig geblieben, eine Sehnsucht nach dem Kleinen, und doch nicht minder Echten in der Musik, eine Sehnsucht so gering — und doch in unserer Zeit, welche naive Musikfreude kaum mehr kennt, so schwer zu stillen.

Naive Musikfreude! Wie steigen bei diesen Worten die Kindheitserinnerungen in mir auf. Wo ist sie hin, die Zeit der Hausmusik, da im abendlichen Familienkreise mit Stolz geschriebene Programme aufgelegt wurden, die für Herz und Gemüt ganz respektable, wenn auch klein zugemessene Genüsse in Aussicht stellten? Und in welchem Hause findet man noch heute solche Art der Musikpflege? Ich wohne in der Grofsstadt, und es nimmt mich nicht mehr wunder, wenn beim Öffnen des Fensters mir mindestens von einer Seite ein lahmer Walküren-Ritt oder ein verböserter Feuerzauber entgegenschallt. Aber ich habe Gleiches nun auch schon oft in manchem „letzten" Dorfe Tirols und in manchem weltentlegenen altbayerischen Provinzstädtchen gefunden, und meine Überzeugung ist felsenfest geworden, dafs wir seit *Wagners* Siegen keine Hausmusik mehr haben.

Soweit also hat sich der alles mit sich reifsende Strom Wagnerischer Kunst Bahn gebrochen; der Zauber, den *Schaumbergers* »Bergheimer Musikantengeschichten« so unvergleichlich ausströmen, ist fast ganz in seiner Kraft vernichtet. Und doch ist diese Erscheinung, die ich in diesen der »Hausmusik« gewidmeten Blättern zuerst wohl nennen müfste, nur die letzte Verzweigung, die äufserste Folge des riesigen Einflusses, den die *Wagner*sche Kunst heute auf das ganze öffentliche Musikleben ausübt. Einflüsse, die *Wagner* selbst nicht für sein Schaffen gesucht hat, und die nur ein gedankenloses Mitläufertum neben allem, was die leidige Mode heischt, grofswerden lassen konnte. Ich gehe hier unverrückt von den kleinen Erscheinungen zu den gröfseren und tue daher hier vor allem des Einflusses *Wagners* auf die Pflege des Klavierspiels Erwähnung. Vor zwanzig Jahren noch galt es für den gebildeten Dilettanten für das einzig erstrebenswerte Ziel, ein guter Beethoven- oder Schumannspieler zu sein; man war mit 15 Jahren in der richtigen Mendelssohnbegeisterung, diese kühlte sich an *Schumann* ab und so gelangte man bis *Beethoven* und *Liszt*. Heute ist das Ziel des häuslichen Pianistentums der Klavierauszug des »Ringes« oder jener zu »Parsifal«. Das zieht eine eigenartige Bildung der Technik nach sich, die den eigentlich pianistischen Aufgaben fremd bleibt und daher den betreffenden Dilettanten zur wirklichen Erkenntnis seines Instruments und des richtigen Klaviersatzes überhaupt nicht führt; die Fachliteratur bleibt ihm fremd und gleichgültig. So kommt es, dafs heute unter den Massen der »klavierspielenden« Menschen so wenig halbwegs anständige Pianisten, soviele Orchesternachäffer von gröfserer oder geringerer Erbärmlichkeit anzutreffen sind. Diese Pflichtenverschiebung aus Gründen der Mode hat aber auch eine bedeutende rückwirkende Kraft geäufsert auf die Weiterentwicklung der Klavierliteratur; auch auf künstlerischem Gebiete stehen Angebot und Nachfrage in reger Wechselbeziehung; und es ist durchaus kein Zufall, dafs in der Ära *Wagner* die Spezies der Klavierkomponisten so gut wie ausgestorben ist, während die Romantiker *Chopin* und *Schumann* eine schöpferische Nachblüte auf diesem Gebiete nach sich zogen, von deren Reichtum und Eigenart die gegenwärtige Musikzunft gar keine Ahnung hat. Wer findet es heute noch der Mühe wert, zu erkennen, welcher pianistische Feinsinn in den Werken eines *Ries*, *Schunck*, *Normann*, *Hartmann* d. Ä., *Bürgel*, *Gade*, bis herab auf diejenigen des köstlichen *Theodor Kirchner*, *Hans Huber* und — *Brahms* steckt? Die einzige, noch lebhaft gepflogene Anwendung des Klaviersatzes findet sich im Gebiet des Kunstlieds. Und da zeigt sich, dafs fast alle, die Hochmodernen, verdorbene Pianisten sind, die sich vergebens bemühen, das Klavier zum Orchester zu machen, und nicht im stande sind, von dem was es kraft seines Wesens in sich birgt, etwas halbwegs Erkleckliches für sich zu gewinnen. Eine wahrhaft glänzende Ausnahme bestätigt die Regel — *Hugo Wolf*.

Auch auf das gegenwärtige Konzertpianistentum wirft dieser Krankheitszustand seine Schatten. Unsere gröfsten lebenden Klaviermeister haben den Kampf für die moderne Klavierkomposition als aussichtslos aufgegeben; die jüngeren unter ihnen haben ihn gar nicht aufgenommen. Man arbeitet mit den Marken *Bach*, *Beethoven*, *Chopin* und *Liszt*. Tapfere Vorkämpfer wie *Anna Langenhan-Hirzel*, *Ella Kerndl* oder den Dresdner Erneuerer alter Klavierkunst *Buchmayer* gibt es ganz wenige. Dagegen hat sich auch hier die unnötige Spezies des Wagnerspiels eingebürgert und wird grofsgezogen, ohne auch einen Schimmer von Daseinsberechtigung mitzubringen, denn wohlgemerkt: die wundervollen, pianistisch-wertvollen Übertragungen eines *Nikolaus Rubinstein*, *Brassin* oder *Liszt* werden hiebei gemieden. Partiturspiel ist Trumpf; mir bedeutet diese Kunst einen wahren Bankerott der modernen musikalischen Denkweise. Denn hier baut sich das Virtuosentum tatsächlich seinen Erfolg auf jenen Eigenschaften, die es nicht haben soll, und auf der Unkontrollierbarkeit seiner Kunst auf. Man photographiert, weil man das Malen verlernt hat. Diese von *Wagner* nicht gewollte Vernichtungsarbeit — die Abscheu *Wagners* gegen jedes Deplazieren und Arrangieren seiner Werke ist bekannt — wird erst in ihrer ganzen Gröfse ermessen, wenn man noch in Betracht zieht, dafs die ganze Richtung einen allgemeinen Zug nach dem Klavier mit sich gebracht hat, und dafs die tüchtigen Violin- und Cellospieler (von Bläsern ganz abgesehen) in Dilettantenkreisen immer seltener werden. Die Dilettantenorchester selbst der grofsen Städte haben in dieser Hinsicht eine stete Not, die vor 60 Jahren selbst in Landstädten nicht bekannt war. (Ich selbst

kann als Kuriosum mitteilen, dafs es in München fast zu den Unmöglichkeiten gehört, eine kleine Vereinigung zur Pflege des Klaviertrios zu bilden). Die Rückwirkung dieses Notstandes dehnt sich auf das ganze Gebiet der Kammermusik aus. Auch sie stagnierte seit Jahrzehnten in ihrer Entwicklung, wenn auch die jüngste Zeit in *Ermanno Wolf-Ferrari* und *Max Reger* erfreulicherweise die Anzeichen frischer Triebe auf diesem Gebiete erbracht hat.

Soweit die Folgen des übermäfsigen Wagnerkultus im kleinen, sozusagen privatem Musikleben unserer Zeit. Hier könnte Selbsthilfe noch manches tun: Vor allem aber wäre an dem strikten Prinzip festzuhalten, dafs die »angewandte« Musik ihrem Rayon belassen, und die absolute Musik wieder zum »gerechten« Gegenstand der häuslichen Musikpflege gemacht werde. Die reine Freude am Klang, das »musikantenhafte« mufs wieder gefunden werden. Wenn die schöpferische Kunst wirklich das Kind ihrer Zeit ist, dann müfste damit unfehlbar eine neue Vorwärtsbewegung auf bisher arg vernachlässigten Gebieten veranlafst werden. Hier also heifst es, offen, ehrlich und energisch: Los von Wagner!

Dieser Ruf aber führt uns auch einen Schritt weiter hinaus in das Kunstleben der Öffentlichkeit und bringt uns zu jenen wichtigen Kommandanten der öffentlichen Meinung, die auch auf diesem Gebiet ihren tiefen, aber nicht immer segenbringenden Einflufs ausgeübt haben; ich meine die Presse, vor allem die grofsen Tageszeitungen. Aus der Zeit des bittern Kampfes um *Wagner*, der sich naturgemäfs ja zumeist auf diesem Gebiet austobte, ist ein schlimmer Rückstand zurückgeblieben: Der kunstpolitische Fraktionskritiker; und diese Spezies vermehrt sich noch immer und die Jüngeren sind »wagnerischer wie *Wagner* selbst«. Ich kann es älteren Kritikern, die zu jenen Zeiten mitten im Kampfe standen, verzeihen, dafs sie selbst in ihrer Überbringung erstarrt sind und nicht mehr über dieselbe hinaus können. Dafs es aber heute eine ganze Clique jüngerer kritischer Geister gibt, denen die Begriffe »Musik« und »Wagner« gleichbedeutend sind, die zu allem, was ohne *Wagners* Einflufs, vor und nach ihm geschehen ist, gar keine Fühlung haben, denen, kurz gesagt, aber auch jede Kenntnis und jedes Verständnis für die aufserwagnerische Kunst abgeht, das ist mehr als bedauerlich, das ist ein Vergehen an den Aufgaben unserer Zeit, an dem Fortschritt, der in Kunst und Leben doch alles bedeutet. Solche Leute und Ideen gibt es allenthalben im weiten deutschen Reiche, und Schreiber dieser Zeilen hat Gelegenheit ein paar Prachtexemplare aus nächster Nähe zu beobachten. Wer da weifs, welch unheilvolle Macht das gedruckte Wort ausübt, der wird auch den Druck dieser Art von öffentlicher Meinung erfassen. Man pries z. B. im Vorjahre unseren *Zumpe*, dafs es ihm gelang, »selbst der ‚Freischützouvertüre' durch die Kraft seiner Dirigierkunst noch einiges Leben zu verleihen«. Dafs das Münchener Opernrepertoire gut zu seinem fünften Teil mit Wagner bestritten wird — dafs es in München auf die Dauer fast eines Vierteljahres überhaupt nur Wagner gibt — das genügt diesen Leuten nicht. Sie wollen noch mehr, immer mehr Wagner, und übersehen die sonstigen Lücken des Repertoires — oder besser, sie fühlen sie nicht, weil hierzu ihre Literaturkenntnis und das an dieselbe geknüpfte künstlerische Gerechtigkeitsgefühl zu gering sind. Der Einflufs dieser Leute reicht viel tiefer ins öffentliche Leben als man bei oberflächlicher Beurteilung wohl anzunehmen geneigt ist. Bei den Platzmusiken unserer Militärkapellen hört man kein ehrliches Volks- und Soldatenlied mehr — nur Wagner, immer Wagner; und selbst die Programms unserer grofsen Orchesterkonzerte werden mit Wagnerscher Theatermusik vollgepfropft — (weil man sich mit dem Meistersinger- oder Tannhäuservorspiel des Erfolges sicher ist) — und so ihren eigentlichen Aufgaben systematisch entzogen.

Wir kommen zu der letzten und gewichtigsten Entäufserung unseres modernen Wagnerkultus, zu den »Festspielen«, wie wir sie in München und Bayreuth besitzen. Kein Zweifel: Wagners Eigenkunst stellt auch ihre eigenen Forderungen, und die Erfüllung derselben ist eine Ehrensache und eine Sache der Notwendigkeit.

Darum ist das Festspielhaus in Bayreuth tatsächlich ein notwendiges Kunstzentrum Deutschlands, und seit daselbst an einer Kunst, die dem ganzen Volke gehört — jedes wahre Kunstwerk ist Nationaleigentum — Monopolisierung- und posthume Individualisierungsversuche gemacht werden, ist auch das Entstehen des Münchner Festspielhauses als eine Befreiungstat, die ihren Lohn in der Zukunft finden möge, freudigst zu begrüfsen. Nun sollte man meinen: Wenn diese Kunststätten eine Notwendigkeit sind, so sollte es doch ausgeschlossen sein, dafs ihr Bestand in anderer Beziehung eine Hemmung bedeutet. Und doch ist dem so. Die Münchner Festspiele zumal — (Bayreuth steht in dieser Beziehung viel selbständiger, und bietet höchstens in der Form seiner öffentlichen Fraktionspolitik, wie sie sich etwa im Parsifalbund äufsert, ein abschreckendes Beispiel ungehöriger Okkupierung der Öffentlichkeit) — üben einen ganz unleidlichen Druck auf die Repertoireverhältnisse aus. Sie ziehen als erste Folge nach sich, dafs sich das Opernensemble im steten Hinblick auf *Wagner*, also nach einer ganz bestimmten Richtung des Stils bildet und erhält; welcher Fleifs auf diese Fremdenspiele verwendet wird, mag aus der Tatsache hervorgehen, dafs in München im Oktober 1902 mit den ständigen Proben zu den Ringaufführungen im August-September 1903 begonnen wird. Das

ständige Repertoire wird hierdurch völlig erdrückt. Seit Jahren steht von *Weber* nur der »Freischütz« auf unserem Repertoire; er dient in mittelmäfsiger Ausstattung als Gastspiel- und Einschubsnummer. Von *Marschner* hörten wir seit drei Jahren keinen Ton; dasselbe gilt von *Glucks* Meisterwerken. *Verdis* Tod konnte zur Not mit einer mittelmäfsigen Troubadouraufführung berücksichtigt werden. Das moderne Musikdrama des Auslandes kennen wir so wenig, wie unsere deutsche musikdramatische Gegenwart. Und das alles für den Preis unserer sommerlichen Fremdenvorstellungen, die dem heimischen Publikum so gut wie gar nicht zu Gute kommen. So sieht der Segen aus, den uns ein unverständiger Kultus aus *Wagners* Lebenswerk erbracht hat. Aus der einst so notwendigen Reform ist eine Seuche geworden, im Namen dessen, der so viel uns brachte, wird der Allgemeinheit nun das Beste genommen: Der helle Blick für die Universalität der Kunst, die naive, nicht übermüdete Freude am Genufs, der Sinn für musikalische Kleinkunst, kurz, das gesunde Verhältnis zur Musik überhaupt. So berechtigt der Ruf nach »weniger Musik« ist, so sicher ist es, dafs er die Pflege aufserwagnerischer Kunst kaum treffen kann. Erst kürzlich meinte ein warmherziger Wagnerfreund, dem um die Liebe zu seinem Kunstideal bange wird: »Er wünsche einmal drei Jahre lang nicht die ‚Meistersinger' zu hören, um sie dann wieder voll auf sich wirken zu lassen.«

Kein Zwang ist ungerechter, drückender und schwerer zu bekämpfen, als der der Mode; denn sie kämpft mit der härtesten, unbezwinglichsten Waffe die es gibt: mit der Dummheit; und sie bezwingt ihre Opfer, weil sie ihnen blofs die gedankenlose Tätigkeit der Nachahmung abfordert. Darum ist einem Modeübel auch nicht von aufsen beizukommen; es will von innen heraus überwunden sein — und dafs diese innere Überwindung sich auch noch immer eingestellt hat, diese tröstliche Gewähr gibt die Geschichte. Kein Tonkünstler hat die Vergangenheit seiner Kunst so zu würdigen verstanden, wie *Wagner;* man mag daraus schliefsen, welchen Abscheu ihm die heutige Art der Kultivierung seiner Kunst, die in ihren breitesten Verirrungen der liederlichen Fabrikation eines Massenartikels gleicht, einflöfsen würde. Möge die Gesundheit seines Lebenswerkes dieser anstürmenden Ansteckung Herr werden. Dann erst wird seine Kunst, und die Tonkunst überhaupt wieder vor einem gerechten Forum stehen, das öffentliche, wie das private Leben der Gegenwart wird, von einer wahrhaft drückenden Last befreit, tief aufatmen, und der ausübende Künstler wieder freie Bahn vor sich sehen!

Beethovens Sonate Op. 2 No. I (Fmoll).[1]

Von Dr. **Wilibald Nagel.**

Opus 2: Drei Sonaten in fmoll, Adur, Cdur.

Erst mit dem Wiener Aufenthalt beginnt die Reihe der Opus-Zahlen tragenden Werke *Beethovens;* doch wurden, wie schon bemerkt, teilweise wohl gegen Wissen und Wollen des Meisters einzelne Arbeiten der Bonner Zeit unter diese aufgenommen. Beethovens Verbindung mit *Artaria,* seinem ersten Wiener Verleger, datiert vom 19. Mai 1795, an welchem Tage er den ersten Kontrakt mit ihm unterzeichnete. Etwa 5 Monate nach den Trios des Op. 1 erschien Beethovens 2. Werk (Artaria zeigte es am 9. März 1796 in der Wiener Zeitung an) unter dem Titel:[2] Trois Sonates pour le Clavecin ou Piano-Forte composées et dediées A. Mr. Joseph Haydn, Docteur en musique par Louis van Beethoven. Oeuvre II à Vienne chez Artaria et Comp. Die Sonaten waren schon längere Zeit vor ihrer Veröffentlichung in Privatkreisen bekannt.[1] Die erste, in fmoll, hatte er, ob ganz oder teilweise bleibe dahingestellt, aus Bonn mitgebracht. Die beiden anderen wurden in Wien komponiert; ihr Stil ist ein ganz anderer, um vieles glänzenderer: der Klavierspieler mit seinem grofsen technischen Können sollte dem Komponisten die Wege ebnen.

Den Anfang des Adagio der ersten Sonate hat Beethoven dem Klavierquartett in Cdur des Jahres 1785 entnommen; auch im 1. Satze von No. 3 kehrt einiges aus dem Quartette wieder. Damit würde noch nicht bewiesen sein, dafs die ganze Sonate in Bonn entstanden ist. Wer aber ihren ganzen Aufbau und die in ihr verwendeten Ausdrucksmittel mit den beiden anderen Sonaten desselben Werkes vergleicht, die verhältnismäfsig harmlose Art der ersten gegen die glänzende Prägung der zweiten und dritten Sonate hält und daran denkt, dafs es, wie die Verhältnisse für Beethoven lagen, ihm darauf ankommen mufste, sich in der auch äufserlich vorteilhaftesten Weise in Wien einzuführen, wer all

[1] Aus dem in Kürze bei Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) erscheinenden Werke: Beethoven und seine Klaviersonaten. Die Red.

[2] Alle Titel sind gegeben nach *G. Nottebohm,* Them. Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von L. v. Beethoven. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1868.

[1] Vergl. *Schönfelds* Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag. Bei *Thayer,* Chronol. Verzeichnis der Werke L. v. Beethovens. Berlin 1865. S. 18.

das erwägt, wird zu dem Ergebnis kommen, dafs Beethoven gar keine Veranlassung hatte, in Wien Musik wie die der ersten Sonate zu schreiben. Dafs er sie überhaupt mit den beiden anderen vereinte, kann nicht auffallen; er mag sie absichtlich als »Jugendwerk« und die beiden anderen als Dokumente seines reiferen Könnens gespielt haben: das Lob, das alle drei Arbeiten fanden, liefs ihn die Sonaten dann in einem Werke neben einander stellen. Mit irgend einer der drei Sonaten darf man eine Angabe Beethovens in einem Briefe an *Eleonore von Breuning*, den *Thayer* in den Mai oder Juni 1794 setzt, jedenfalls nicht in Zusammenhang bringen: »ich habe sehr viel zu tun, sonst würde ich Ihnen die schon längst versprochene Sonate abgeschrieben haben. In meinem Manuscript ist sie fast nur Skizze.« Ohne jeden Zweifel beziehen sich diese Worte auf eine 1803 bei Dunst in Frankfurt herausgekommene und Eleonore gewidmete C dur-Sonate,[1]) deren Orginalhandschrift ihr 1796 durch Beethoven zugegangen sein soll. Als sie gedruckt werden sollte, war das Manuskript unvollständig; der dritte Satz fehlte ganz, und den zweiten mufste *Ferd. Ries* durch Hinzufügung von 11 Takten vervollständigen. —

Die Geschichte der Widmung der Sonaten an *Haydn* ist nicht ganz klar. *Thayer*[2]) erzählt: »Haydn kam am 30. August (1795) von seiner zweiten Londoner Reise nach Wien zurück. Beethoven hatte damals die drei Sonaten Op. 2 fertig und spielte sie an einem der Freitagmorgen-Konzerte beim Fürsten *Lichnowsky* Haydn vor, dem sie gewidmet waren.« Dafs damals die Widmung schon beabsichtigt oder gar vollzogen war, steht nicht fest, und es ist eher anzunehmen, dafs sie beschlossen wurde, nachdem Haydn, der ruhmgekrönte, die Werke angehört hatte. Welche Veranlassung hätte Beethoven, der sich eine Zeitlang mit Mifstrauen dem älteren Genossen gegenüber trug, haben sollen, während dessen Abwesenheit an die Widmung zu denken? Wenn *Shedlock*[3]) meint, der Ausdruck »Docteur en musique«, der sich in der Widmung findet, sei vielleicht mehr sarkastisch als respektvoll gemeint gewesen, so liegt für eine solche Annahme auch nicht der geringste Grund vor. — — —

Sonate No. 1 (fmoll).

I. Satz.

Zum 1. Satze der Sonate in fmoll hat sich eine Skizze erhalten,[4]) der zufolge das Werk ursprünglich mit dem f des ersten Taktes ohne Auftakt beginnen sollte. Die begleitenden Akkorde setzten auf dem Hauptaccente ein; im 5. und 6. Takt ging die linke Hand in Sexten zur rechten, an Stelle des arpeggierten Akkordes im 7. Takt stand ein aufwärts geführter Sprung, die darauf folgenden Achtel waren in anderer Weise rhythmisch geordnet, und dann folgte die aufsteigende Sexte e—c als Abschlufs. Nun setzte das Thema wieder ein, ruhte aber im 3. Takt auf dem Sextakkord auf f und brachte dann vom 5. Takt ab ausgedehntes Figurenwerk in Triolen, das die Harmonik der Bafsgänge von Takt 15 des ganzen Satzes an wenigstens andeutete. —

Der Eingangsgedanke zeigt keinen orginellen Zug; derartigen durch Akkordtöne gebildeten Themen begegnet man schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der Zeit, da die moderne Sonatenform sich nach und nach zusammenschlofs, häufig; man vergleiche z. B. die folgenden Anfänge einiger Sinfonien von *Chr. Graupner:*

etc. etc.

Ähnliches zeigt sich bei *Haydn* und bei *Mozart.* Und *Beethoven* beginnt das Allegro seines Es dur-Quartetts von 1785 ganz konventionell mit diesem:

Es ist dies ein Anfang, welcher in einer, vielleicht für eine Sinfonie bestimmten Skizze in c moll wiederkehrt. Diese Beispiele lassen sich auch aus *Beethovens* Schöpfungen leicht vermehren; man sehe noch Op. 1 No. 1 (1. Satz), No. 2 (Adagio), No. 3 (Prestissimo) u. s. w. Auch die rhythmische Fassung des Hauptmotivs ist eine nicht bedeutende, und die aufdringlich einförmige Accentuierung, die scharfe Abgrenzung der zusammengehörenden Takte zeugen von einer frühen Hand.

Der Hauptsatz moduliert in seinem vorderen Teil in die Dominanttonart; es ist ein mit geringen Mitteln ausgedrücktes kräftiges Vorwärtstreiben, das sich da ausspricht, und am Schlusse, da die Linie plötzlich umbiegt (der abwärts geführte Achtelgang:

ein Moment der Umkehr, des sich Besinnens, der aber noch keinerlei individuelle Züge trägt, wie wir sie in späteren Sonaten so oft antreffen. Der Nachsatz beginnt — der tonale Kontrast ist beachtenswert — mit dem Hauptmotiv in c moll, läfst dies aber vom 3. Takte ab unberücksichtigt und verwendet nur noch das erweiterte Triolen-Motiv in einem zuerst 4-, dann 3stimmig gefügten Übergange zum Seitensatze; diese Überleitung nach Es dur erfolgt dreimal.

[1]) Vergl. *Nottebohm* a. a. O. S. 148.

[2]) *A. W. Thayer*, L. v. Beethovens Leben (1. Aufl.) I. 296. Berlin, Schneider. 1866.

[3]) Die Klavier-Sonate von *J. S. Shedlock*, übersetzt von *O. Stieglitz*. Berlin, C. Habel, 1897.

[4]) *G. Nottebohm*, 2 Beethoveniana. 1887. S. 564.

Der Seitensatz

der auf es ruht, ist gleichfalls inhaltlich wenig bedeutsam; der Charakter des leitenden Gedankens ist, wie seine Richtung und die beharrliche Wiederholung erkennen lassen, dem des ersten Themas entgegengesetzt; aber durch die in der Hauptsache nicht kontrastierende rhythmische Fassung gewinnt er kaum die Bedeutung von irgend etwas selbständigem. Nach 5 Takten wendet sich die Richtung der Bewegung wiederum der anfänglichen zu und in leichtem, graziösen Spiel strebt der Satz, der das dem Seitensatze charakteristische fes nochmals betont, nach As dur, dem Schlufssatze zu. Hier zeigt sich, in den Accentrückungen des Basses, den scharfen Betonungen der zweiten Noten der Bafsschritte

eine Beethovensche Eigentümlichkeit in einfacher Andeutung, die noch wunderbare Dinge in seinen späteren Arbeiten zeitigen sollte.[1]) Und auch das Wechselspiel im Abschlusse dieses ersten Satzteiles zwischen ces und c ist ein echt Beethovenscher Zug, wie wir ihm, gleichfalls vertiefter, noch oft begegnen werden. Der erste Teil hat in der parallelen Durtonart des Haupttones geschlossen, in As dur setzt auch die Durchführung ein. Auch da werden wir Beethoven später andere Wege wandeln sehen.

Für den Durchführungsteil gewinnt zuerst das Hauptmotiv Bedeutung, aber die einfache akkordische Begleitung bleibt, dann schliefst sich der diesmal zunächst auf f ruhende Seitensatz an, die Stimmen verkehren sich, Accentrückungen, wie sie uns schon begegneten, motivische Erweiterungen erscheinen, zuletzt wendet sich die Modulation C dur als der Dominanttonart des Haupttones zu, und auf einem sich breit ausdehnenden Orgelpunkt auf c kommt die Durchführung nach und nach zu Ende, bis zuletzt der Orgelpunkt aufgegeben wird, und unter Benutzung des lebhaft-treibenden Triolen-Motivs die Rückkehr zum ersten Teil erfolgt. Der Durchführung fehlt im ganzen genommen aktive Tendenz trotz aller Beweglichkeit und der scharfen Accente, die sie zeigt; die abwärts steigenden Linien überwiegen, und das energische Hauptmotiv spielt nur zu Beginn eine Rolle. Auch die vielen Einschnitte dienen nicht dazu, diesem Teil des Werkes ein gröfseres Interesse zu sichern.

Der Repetitionsteil läfst nach der Wiederholung des wie im Anfange zur Dominant modulierenden ersten Themas den Baß um der tonalen Einheit willen im Nachsatze in f moll beginnen, welche Tonart nun vorherrschend bleibt. Der Schlufs erfährt eine nicht unwesentliche Erweiterung durch eine scharfe Ausbiegung nach der Dominantseptimen-Harmonie von b moll, der sich ein ebenso energischer Übergang nach As dur, und in kurzen, kräftigen Schlägen die Rückleitung nach f moll anschliefsen. So erfährt der Satz einen eindringlichen heroischen Abschlufs.

II. Satz.

Der zweite Satz, in F dur stehend, zeigt in seinem Hauptabschnitt einfache Liedform; die anfangs gebrauchte Sexte wird von Beethoven selten am Beginn von Tonstücken verwendet. Die Melodie ist von edelstem Ausdruck und besonders dadurch bemerkenswert, dafs sie sich fast vollständig aus Skalenabschnitten zusammensetzt, eine Erscheinung, die wir noch oft bemerken werden. Zu dem breit strömenden, hier und da in zierliches Figurenwerk aufgelösten Hauptsatz bildet der bewegter gehaltene, leidenschaftlich erregte Mittelsatz in d moll einen scharfen Gegensatz; Beethoven teilt hier, dieselbe Phrase benutzend, in Abschnitte von zwei Takten ab und erweitert den dritten derselben durch Übergang des zweiten Teils des Motivs in den hier veränderten abwärts steigenden Achtelgang des 2. Taktes des ganzen Satzes (s. u.); die Begleitung läfst er in Terzen gehen, wobei die ersten Noten jeder 16tel Gruppe fortbleiben, etwas, das den Ausdruck des ängstlich treibenden, unruhig drängenden hervorruft und unübertrefflich zu der führenden melodischen Phrase pafst. Nach deren Erweiterung in Takt 6 dieses d moll-Teiles wendet sich der Satz durch eine lange melodische Figurierung der Oberstimme kadenzierend der Oberdominant der Haupttonart zu. Die nächsten Takte vor Wiedereintritt des Hauptsatzes bringen in den beiden Bafsgängen und dem Gang der Oberstimme in 32tel Noten die Erinnerung an den letzten Takt der voraufgegangenen Figurierung; ebenso ist der abwärts steigende Gang:



5 Takte vorher in dieser Form:



[1]) Derartige Accentrückungen sind selbstredend nicht zuerst bei Beethoven zu finden; man sehe z. B. das geistsprühende Finale in *Haydns* grofser Es dur-Sonate für Klavier, einem Werk, dem wir später bei Betrachtung von Beethovens Op. 10 No. 3 nochmals begegnen, wie wir denn überhaupt Spuren Haydnscher Ausdrucksweise bei dem jüngeren Meister noch in einer seiner letzten Schöpfungen antreffen werden. Auch für das nachher im Text angeführte Wechselspiel zwischen grofser und kleiner Sekunda lassen sich selbstredend Beispiele bei anderen Tonsetzern finden. Man vergl. z. B. die F dur-Sonate *Haydns* (No. 25 der Ausgabe von Bote & Bock) Takt 8 ff. der Durchführung u. a. m.

aufgetreten; er ist nichts weiter als der Beginn des Hauptmotivs (ohne die einleitende Sexte und den Doppelschlag):



Dafs auch das Triolenspiel im dritten Takt vor dem Wiedereintritt des Themas auf derselben Linie ruht und nur deren Variierung ist, ist leicht zu sehen. Dem wieder eintretenden Hauptsatz hat der Meister manchen neuen Schmuck gegeben: vor allem in der graziösen, an *Mozarts* Weise zu variieren gemahnenden Art, in der sich die Oberstimme in blühende Figurenranken auflöst, welche zu der sich in Triolen bewegenden Unterstimme in rhythmischen Gegensatz treten. Irgend ein neues Moment, das der Erklärung bedürfte, bringt der weitere Verlauf des Satzes nicht.

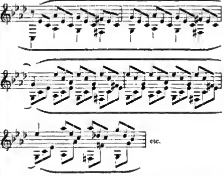
Unbedingt Mozartisch wird man das Andante schon deshalb nicht nennen können, weil wuchtigpathetische Accente, wie sie dem späteren Beethoven eigen sind, sich in ihm andeutend bemerkbar machen. Unter den ersten Opus-Zahlen tragenden Werken für Klavier darf dieser wohllautreiche Satz jedoch als der bezeichnet werden, welcher der sinnlichen Schönheit von Mozarts Tonsprache am nächsten kommt.

III. Satz.

Auch das *Minuetto* zeigt deutlich den Zusammenhang mit der Haydn-Mozart-Epoche, aber es ist durchaus ernster im Ausdruck. Schon erscheint, mehr selbst als in späteren Menuetten Beethovens, jede andere als die äufsere Erinnerung an die ursprüngliche Tanzform aufgegeben. Die zuweilen herrschende Mehrstimmigkeit, die relative Schwere der Bewegung in dem Satz, die Gegeneinanderstellung scharf kontrastierender Accente, in der sich Beethovens Humor von fern ankündigt, all das läfst diesen dritten Satz doch trotz des erkennbaren Zusammenhanges mit der älteren Kunst als ein andersartiges Werk erscheinen. Nicht sinnlich-frohe Grazie ist sein Ausdruck, vielmehr leichte Schwermut. Das Trio zeigt frischeren Gedankenaufschwung; auch hier verwendet Beethoven am Eingang den Sprung in die grofse Sext aufwärts. Ähnlichen Umkehrungen der Stimmverhältnisse, wie wir sie hier treffen, werden wir oft begegnen.

IV. Satz.

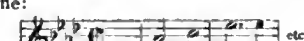
Den Schlufs bildet ein Prestissimo-Satz, den man als Rondo bezeichnen darf; Beethoven selbst hat die Form nicht besonders benannt. Auf stürmisch auf- und abgehenden Triolen des Basses beginnt das Hauptmotiv, und viermal erklingen drei kurze, dynamisch verschieden wägende Akkorde. Mit Takt 5 setzt ein gegensätzlicher Gedanke in einem dreistimmig gefügten Satz ein, der, von der Dominant der Parallel-Tonart des Haupttones ausgehend, sich in vier Takten nach Cdur und in weiteren vier Takten von hier, der Dominant des Haupttones aus, in einfachster Weise nach Gdur wendet. Jetzt ertönt der harmonisch veränderte erste Gedanke aufs neue und erfährt am Schlusse durch die dreimalige Wiederholung des Motivs auf derselben Stufe eine wesentliche Vergröfserung. Die ganze Stelle ruht auf dem g des Basses. Derartige kürzere oder längere Orgelpunkte sind charakteristisch für Beethoven. Dann stürzt im Anschlufs an das rhythmisch-scharfe Akkordmotiv ein verbindender Triolengang zur Tiefe und in c moll setzt mit dem Zwischensatz ein neuer Gedanke das hastig drängende und treibende Spiel in anderer Weise fort. Der 3. und 4. Takt bringen die Umkehrung der unteren Triolen-Gänge in der Oberstimme, dann treten in der Unterstimme zweizeitige Rhythmen zu der Oberstimme



Dies führt zum Abschlufs in c und zu einem neuen Satz; die Triolenbewegung stürmt weiter, beschwichtigend tritt dagegen ein in Viertelnoten absteigender Skalengang auf, der zuletzt auf g zur Ruhe kommt und kadenzierend nach c ausmündet.

Nach der Wiederholung dieses ganzen letzten Abschnittes setzt der Hauptsatz aufs neue ein und mit scharfer Rückwendung geht es wiederum in den Anfang, während nach der Wiederholung sich die Modulation nach der Durtonart der grofsen Unterterz wendet.

Mit verhältnismäfsig einfachen Mitteln hat Beethoven im vorhergehenden ein erschöpfendes Bild unruhvollen Treibens gegeben, gegen das kein ruhiges Gegenbild aufkommen konnte. Nun erforderte das in den innersten Gesetzen der Kunst, besonders der Instrumentalmusik, begründete Gesetz, kontrastierende Elemente zu einer harmonischen Einheit zu verschmelzen, die Aufstellung eines neuen, inhaltlich dem ersten gegenüber tretenden Gedankens. Die folgende nicht besonders originelle, aber schöne und in edler Einfachheit gehaltene Kantilene:



erfüllt diese Bedingung, wenngleich Beethoven sie vielleicht etwas zu häufig verwendet, ohne die stete Wiederholung durch genügende harmonische und rhythmische Beigaben zugleich inhaltlich zu rechtfertigen. Wenn nun die Kantilene plötzlich durch das pp auftauchende — mit ihm zugleich stellt sich auch die Triolenbewegung wieder ein — Hauptmotiv unterbrochen oder abgelöst wird:

etc. etc.

so ist es psychologisch ganz korrekt, dafs der Satz im folgenden sich gewissermafsen auf der Grenzlinie beider kontrastierender Elemente, des rhythmisch belebten Hauptmotives und der Kantilene bewegt. Mehr und mehr tritt (der Übergang ist von wunderbar zwingender Konsequenz des Ausdruckes) das Anfangs-Motiv in den Vordergrund, es zeigt sich in den Triolen, in den kurzen Bafsschlägen, und tritt, nachdem der Bafs den Orgelpunkt auf c gewonnen, in ununterbrochener Folge auf. Die Bewegung geht im gleichen Tempo fort, aber, auch da verrät sich schon der spätere Beethoven, immer tiefer und verhallender erscheint das Motiv, bis es, durch den plötzlichen forte-Einsatz des Anfangs vorbereitet, in seiner ganzen Macht wiederkehrt.

Es ist nicht nötig, weitere Worte über den Verlauf des Satzes zu verlieren. Es darf kurz darauf hingewiesen werden, dafs die Einbaltung der Tonalität die entsprechende Änderung der anfänglichen Modulationen notwendig machte, und dafs auch das Hauptmotiv, das sich überall verfolgen läfst, bis zuletzt seine führende Rolle beibehält. Trat es im ersten Takte des ganzen Satzes auf in der hier nur angedeuteten Form:

erschien es im zweiten Takte im Basse so:

so zeigt es sich, um aus den vielen möglichen Beispielen nur dies noch hervorzuheben, gegen den Schlufs hin gewissermafsen vergröfsert in der Gestalt:

und erscheint dann endlich in den auf- und abstürmenden Triolengruppen der rechten Hand, während die begleitenden Akkorde die Erinnerung an seinen Rhythmus noch halten. Beethoven hat seine unvergleichliche Kraft, aus einem einzigen Motiv heraus ganze Sätze zu schaffen, erst in späteren Jahren ihrem vollen Umfange nach gewonnen. Die Anfänge liegen aber, wie wir sehen, schon in den Arbeiten früherer Jahre, und es ist wichtig, sich über sie klar zu werden. —

Die Sonate enthält viel Bemerkenswertes, ist aber kaum als ein Werk zu bezeichnen, das — absolut genommen — bedeutende Gedanken enthält; als erstes Glied in der Kette von Beethovens Sonaten wird sie stets ihren Platz behaupten. Hätte durch irgend einen Zufall der Meister aufser ihr und anderen Jugendarbeiten nichts hinterlassen, sie würde heute trotz ihrer Vorzüge sicherlich nur noch wenig bekannt sein. —

Elterlein[1]) hat, so unbedeutendes und flachallgemeines er auch nur über das Werk zu sagen weifs, wenigstens die Einheit der Stimmung erkannt. Zutreffendes hat *Wasielewski*[2]) über die Sonate gesagt; er erkennt in ihr den kommenden Meister und die Art seines leidenschaftlichen Treibens und Gefühlslebens.

Davon liegt in der Tat etwas in dem Werk; aber es mufs einschränkend bemerkt werden: für uns, die wir den späteren Beethoven kennen. An sich betrachtet zeigt der erste Satz wenig überschäumende Lebensfülle und leidenschaftliche Kraft; man kann im Gegenteil sagen: es waltet, trotz der im Hauptsatze ausgesprochenen vorwärts und nach oben drängenden Idee die Neigung zu zurückhaltendem Ausdruck, zu Beschwichtigung und Beruhigung vor, und das Spiel mit den 16tel Triolen macht bei seinem ersten Erscheinen durchaus den Eindruck des beschaulichen, tändelnden. Anders freilich in dem feurig strömenden vierten Satze, der nur vorübergehend in seinem Laufe durch lyrischempfindsame Ergüsse aufgehalten wird. Es liegt nahe, derlei Züge, wie sie in den Mittelsätzen vorwalten, aus dem Wesen des jungen Meisters zu deuten, wie es uns der Kaplan *Junker*, dessen in der Einleitung gedacht wurde, geschildert hat.

[1]) Seine »Analysen« der Sonaten haben bis zum Jahre 1883 nicht weniger als 5 Auflagen erlebt!

[2]) *W. J. von Wasielewski*, L. v. Beethoven I. II. Leipzig, List & Franke, 1895. Jedesmal auf alle erklärenden Schriften einzugehen, ist so unmöglich wie überflüssig.

Zum Vortrag des Bachschen Chorals.

Von **Ernst Rabich.**

Die »Blätter für Haus- und Kirchenmusik« haben in ihren bis jetzt erschienenen sechs Jahrgängen vielfach den Choral behandelt, doch meist nur im Hinblick auf den Gemeindegesang. In dem mit

dieser Nummer beginnenden neuen Jahrgange wird für den kirchenmusikalischen Teil der Choral als Kunstgesang im Mittelpunkte der Behandlung stehen, und zwar wird diese an den Bachschen Choral anknüpfen. Obwohl die Melodien des Gemeindechorals und — man gestatte diesen Ausdruck — des Kunstchorals dieselben sind, so besteht doch in Bezug auf Wesen und Behandlung beider eine gewisse Verschiedenheit.

Der Gemeindechoral erhält eine zwar kräftige, aber möglichst vieldeutige harmonische Unterlage, damit er zu den verschiedensten Texten verwandt werden kann. Ich habe schon bei früherer Gelegenheit darauf hingewiesen, dafs selbst die Harmonien des 16. Jahrhunderts, so objektiv sie uns auch erscheinen mögen, für den Gemeindegesang nicht durchweg zu gebrauchen sind, weil ihr Ausdruck dafür zu bestimmt ist. (Siehe »Choralbearbeitung und das Gothaische Choralbuch« im Heft 5 des III. Jahrgangs.) Diese Bestimmtheit des Ausdrucks finden wir bei *Bach* noch in erhöhtem Mafse. Hat doch der Meister oft 4 bis 5 Bearbeitungen ein und derselben Melodie gegeben, um 4—5 verschiedenen Texten gerecht zu werden, und er hat sich dabei so in den Textinhalt vertieft, dafs viele Stellen wirklich nur zu den Worten gebraucht werden können, zu denen er sie geschrieben hat. Ich erinnere an den phrygischen Schlufs auf die Worte »kraft deiner Angst und Pein« oder an die gequälte Harmonie auf die Worte »Wenn mir am allerbängsten« in dem Chorale: Wenn ich einmal soll scheiden. Auf welche Textunterlage dürfte man solche Vertonungen noch einmal bringen?

Einem Choral mit so bestimmtem Ausdruck, so scharfer Charakteristik kann nicht eine Gemeinde gerecht werden. Hier mufs der geschulte Chor eintreten, an den allein *Bach* gedacht hat. Dieser vermag den Choral mit jener Breite vorzutragen, die ihn erst eindrucksvoll macht, während der einstimmige Gemeindegesang auf ein flottes, frisches Tempo angewiesen ist, wenn er nicht ermüdend oder gar einschläfernd wirken soll.

Wenn *Bach* in dem Choral »Wenn ich einmal soll scheiden«, den Melodieton h also ausschmückt [Notenbeispiel], so kann er dabei nur an ein langsames Tempo gedacht haben, weil es im andern Falle Tändelei wäre. Aufserdem stellen sich die *Bach*schen Begleitstimmen als echte Kontrapunktler gern in einen rhythmischen Gegensatz zur Melodie und bilden auch unter sich Gegensätze sowohl in Bezug auf den Rhythmus als auf melodische Linienführung. Ihre hierdurch erlangte Selbständigkeit und Bedeutsamkeit tritt nur bei einem angemessen breiten Tempo genügend hervor. Es bedarf dabei aber keiner Versicherung, dafs ich einer Verschleppung der Tempi nicht das Wort reden will und dafs das Tempo bei verschiedenen Chorälen sehr verschieden sein wird. Im allgemeinen halte ich aber ein getragenes Zeitmafs für den Vortrag des *Bach*schen Chorals als hochwichtig.

Den schärfsten Gegensatz zwischen Gemeindechoral und Kunstchoral finden wir in der Nuancierung beider. Ist jenem hier nur geringe Freiheit gelassen, so diesem volle Freiheit. Das gehauchte Pianissimo, das stärkste Forte und alle Schattierungen dazwischen, sowie das Stringendo und Ritartando, sie sind alle dem Kunstgesange auch in der Kirche gestattet. *Bach* selbst gibt in Bezug hierauf keine Vorschriften, es ist möglich, dafs er die Choräle gleichmäfsiger hat singen lassen, als mir ihr Vortrag vorschwebt, aber die heutige Zeit ist eben an reichere musikalische Nuancen gewöhnt und verlangt daher auch von der Kirchenmusik einen gröfseren Reichtum der Ausdrucksmittel als die früheren Jahrhunderte. Und — was die Hauptsache ist — die *Bach*schen Choräle kommen ihr in diesem Verlangen entgegen, es liegt so viel Ausdrucksvermögen in ihnen, dafs man ohne Gewalt sie mit allen modernen Nuancen ausstatten darf.[1])

Für den Vortrag derselben sind zwei Eigenschaften, die man ihnen gewöhnlich beilegt, nämlich »grofs und erhaben« immer verhängnisvoll gewesen, denn man »darf, so heifst es, diese Gröfse und Erhabenheit doch durch kleinliche Nuancen nicht stören«! Als ob Gröfse und Erhabenheit überhaupt die hervorstechenden Eigenschaften jener Choräle wären! Die Melodien derselben sind zum grofsen Teil aus dem gemütvollen Volksliede entstanden, und das Gemütvolle, das herzlich Eindringliche hat ihnen *Bach* durchaus nicht genommen, es ist auch bei ihm noch ihre charakteristische Eigenschaft, woraus sich ergibt, dafs sie nicht mit steifer Erhabenheit, sondern mit liebevollem Eingehen in ihren Stimmungsgehalt vorgetragen sein wollen — —. In der Musikbeilage der vorliegenden Nummer finden wir als ersten Choral: »Du Lebensfürst.« Ich habe die Zeichen hinzugefügt, welche ich beim Vortrage desselben beobachte. Die Stelle: »Wie soll ich deinen grofsen Sieg, den du uns durch den schweren Sieg erworben hast, recht preisen?« gestalte ich zu einer grofsen Steigerung vom pp bis zum F, die ihren Höhepunkt auf dem höchsten Tone g findet. Im Wesen dieser Melodie liegt diese Steigerung begründet, der Text widerstrebt

[1]) Ich berühre hiermit eine prinzipielle Frage von gröfster Wichtigkeit, die da lautet: Dürfen wir den alten Meistern etwas Modernes zufügen? *Robert Franz*, *Philipp Wolfrum* haben es getan, *Chrysander* hingegen sah seine Lebensaufgabe darin, *Händel* in seiner ursprünglichen Gestalt wieder herzustellen. Nachdem ich kurz hintereinander *Händels* Israel einmal in *Chrysanders* Bearbeitung und ein anderes Mal in etwas modernisierter Form gehört habe, gebe ich der letzteren entschieden den Vorzug, denn ihre Wirkung auf den modernen Menschen ist eine viel intensivere, und die Wirkung ist am letzten Ende doch die Hauptsache.

ihr nicht, und die musikalische Wirkung ist eine überraschende — warum soll man sie da nicht machen? Die Steigerung wird durch zwei Fermaten unterbrochen, die auf die Worte Krieg und Sieg fallen. Mufs diese Unterbrechung stattfinden? Nein, die beiden Fermatenakkorde sollen vielmehr an der Steigerung durch ein kräftiges crescendo teilnehmen, nach welchem ohne Absetzen weiter gesungen wird. Möglich, dafs man das nicht ganz stilgerecht findet — eine echte musikalische Wirkung ist aber da, gegen die auch die Ästhetik im allgemeinen nichts einzuwenden haben wird. Wo bei diesem Choral der musikalische Accent mit dem textlichen in Widerstreit steht, ist der letztere mafsgebend.

Im zweiten Choral: »Selig sind« ist ein langsames Pianissimo im Anfange von wunderbarer Wirkung. Nach der 4. Verszeile, dem Wiederholungszeichen, beginnt eine Steigerung, die auch über den Fermatenakkord auf dem Worte Rat hinwegdauert, so lange der Text von den guten Werken des selig zu Preisenden spricht, d. h. bis zu den letzten beiden Zeilen. Diese enthalten die Verheifsung. Die Akkorde auf ihnen müssen wie aus einer andern Welt erklingen, müssen mindestens einen Gegensatz zu den vorhergehenden Zeilen bilden. Der Chor geht zu diesem Zwecke auf dem Worte Tat durch ein langsames decrescendo in das Pianissimo über, dann bindet jede Stimme den folgenden Ton in gröfster Zartheit an den Fermatenton an, und die Wirkung ist vorhanden.

Diese kurzen Andeutungen mögen vorerst genügen, um das Nachdenken ernster Chordirigenten anzuregen. Viel, oder besser gesagt, das meiste bleibt ihnen zu tun übrig. Künstlerisches Mafshalten wird freilich hier zur ernsten Pflicht. In ungeschickten Händen kann eine Ausführung nach der besten Anweisung zur Karrikatur werden.

Lose Blätter.

Beethoven in seinem Heim.

Höchst interessant ist eine Beschreibung, die uns *Ulibischeff*[1]) von dem Innern der Wohnung *Beethovens* und seiner Häuslichkeit liefert. »In seinem Zimmer«, heifst es, »war eine Konfusion, wie man sie sich kaum vorstellen kann, gleichsam ein organisiertes Chaos. Bücher und Musikalien lagen auf allen Möbeln, oder waren wie Pyramiden in allen vier Ecken aufgebaut. Eine Menge Briefe, die er im Laufe der Woche oder des Monats erhalten, bedeckten den Boden wie ein weifser Teppich mit roten Muscheln. Auf einem Fensterbrett sah man hier die Reste eines saftigen Frühstücks neben oder auf Korrekturbogen, die der Erlösung harrten, dort eine Reihe von teils versiegelten, teils halbleeren Flaschen; weiterhin ein Stehpult und darauf die Skizze eines Quartetts; auf dem Flügel ein loses Blatt Notenpapier mit dem Embryo einer Sinfonie, und um so viele gänzlich verschiedene Gegenstände in Harmonie zu bringen, deckte alles eine dicke Lage von Staub. Man begreift, dafs der Künstler in einem so wohl geordneten Ganzen manchmal Mühe hatte, das zu finden, was er brauchte. Darüber beklagte er sich dann bitter, schob aber die Schuld immer auf andere; denn er selbst meinte höchst systematisch in dem Ordnen seiner Sachen zu verfahren. Er würde bei finsterer Nacht eine Stecknadel, die ihm gehörte, gefunden haben, aber die Menschen liefsen nichts an seinem Platze! Sollte man es glauben, dafs *Beethoven* 14 Tage lang nicht etwa eine Skizze, oder ein fliegendes Blatt, sondern eine starke, bereits ins Reine geschriebene Partitur suchte, die Partitur seiner Messe in D, die er für sein bestes Werk hielt? Endlich fand er sie und wo? In der Küche, wo bereits Efswaren darin eingewickelt wurden. Mehr als ein donnernder Fluch und manches faule Ei mag da der Köchin an den Kopf geflogen sein! denn die frischen Eier liebte *Beethoven* zu sehr, um sie als Geschosse zu verbrauchen. Die Haushälterin und Köchin waren oft das unschuldige Opfer, das die Zeche seiner Zerstreuungen bezahlen mufste. Einst als er eine Köchin fortgeschickt hatte, eine gute und ordentliche Person, die auch bald wieder zu Gnaden angenommen wurde, beschlofs er, sich unabhängig zu machen und gar keine Bedienung mehr zu halten, die doch nur in seiner Wohnung alles durcheinander würfe. Und warum sollte er sich nicht selbst bedienen, und selbst die Küche besorgen können? Sollte es schwerer sein, ein Mittagessen zu bereiten, als eine Cmoll-Sinfonie zu schreiben? Entzückt von einer so herrlichen Idee, beeilt sich *Beethoven*, sie auszuführen. Er ladet einige Freunde zu Tische, kauft den nötigen Mundvorrat auf dem Markte ein und trägt ihn selbst nach Hause, bindet die weifse Schürze vor und setzt die obligate Nachtmütze auf, ergreift das Küchenmesser und geht ans Werk. Die Gäste kommen und finden ihn vor dem Herd, dessen prickelnde Flamme wie das Feuer der Begeisterung auf ihn zu wirken scheint. Die Geduld der wienerischen Magen, die auf Stunde und Minute geschult sind, wurde auf eine lange Probe gestellt. Endlich trug man auf, und der Wirt bewies, dafs es der Mühe wert gewesen, auf seine Gerichte zu warten. Die Suppe wetteiferte mit den Sparsuppen, die man an die armen verteilt, das halb gar gekochte Fleisch setzte bei den Individuen unserer Rasse die Verdauungskraft des Straufses voraus, das Gemüse schwamm in einem Meer von Wasser und Fett, der Braten, prächtig schwarz und verkohlt, sah aus, als wäre er durch den Schornstein herabgekommen — nichts war geniefsbar. Auch afs niemand, den Wirt ausgenommen, der allen Gerichten Ehre antat und sie zugleich lobte und auf diese Weise seinen Gästen durch Wort und Beispiel Appetit predigte. Umsonst, niemand rührte *Beethovens* Meisterstücke der Kochkunst an. Man afs Brot, Obst, Zuckergebäck und trank reichlich, um sich für die Entbehrung im Essen zu entschädigen. Diese merkwürdige Mahlzeit überzeugte denn doch den grofsen Künstler, dafs Komponieren und Kochen zwei verschiedene Dinge sind, und die ungerecht verbannte Köchin wurde wieder in ihre vollen Rechte eingesetzt.«

[1]) Beethoven, seine Kritiker und Ausleger, von *Ulibischeff*. S. 65.

Muzio Clementi.

Ein Gedenkblatt von Aug. Wellmer (Berlin).

Unter den verschiedenen Gattungen der Tonkunst ist die Klaviermusik verhältnismäfsig erst spät zu ihrer eigentlichen Bedeutung gelangt. Auch sie entfaltete, wie die Tonkunst überhaupt, auf deutschem Boden ihre reichste Blüte, und wenn hier die Gesangmusik auch viel früher hohe Stufen der Entwicklung erstieg, so war es doch kein Geringerer als *Joh. Seb. Bach*, der neben der Orgel- und Instrumentalmusik zugleich die Klaviermusik aufs sorgfältigste und gehaltvollste kultivierte und noch heute als der eigentliche Repräsentant der älteren Klaviermusik anzusehen ist. Liegt der Schwerpunkt von *Bachs* phänomenaler Kunsterscheinung zwar in seiner beispiellos grofsartigen Kirchenmusik, in seinen Kantaten und Passionsmusiken, so sind doch auch seine anderen, vorhin nur kurz erwähnten Tonschöpfungen von bleibendem Kunstwert.

Auf die veränderte Gestaltung, welche speziell die Klavier- und Instrumentalmusik darnach erfuhr, war *C. Ph. Emanuel Bach*, einer der zahlreichen musikalischen Söhne des grofsen *Sebastian*, bekanntlich von gröfstem Einflufs, ein Meister seines Faches, der zwar nicht seines Vaters Feuergeist besafs, wohl aber ein sehr glückliches Talent, und es zu einer allseitigen, reinen künstlerischen Durchbildung und Vollendung gebracht hatte. Durch ihn wurde der jugendliche Genius *Haydns* mächtig inspiriert und er mufs als der Vater der neuen Kunstperiode, deren Hauptrepräsentanten dann später *Mozart* und *Beethoven* wurden, bezeichnet werden. Von ihm heifst es bei der Ankündigung seiner »Klaviersonaten für Kenner und Liebhaber« (Erste Sammlung 1779, zweite Sammlung 1780, dritte Sammlung 1781, die beiden letzten durch »einige Rondos« bereichert) im »Musikal. Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783« (Leipzig, im Schwickertschen Verlag) Ste. 11: »Der Verfasser ist bekanntlich ein Mann, cujus gloriae neque profuit quisquam laudando nec vituperando quisquam nocuit.« Ja er war ein Künstler von festem, gehaltenem Charakter, der zugleich der kommenden Zeit mit Seherblick vorauseilte und der auch auf den Meister des Klavierspiels, den die Italiener ihm allein entgegensetzten, auf *Clementi* von grofsem Einflufs war. Dieser Meister, 1752 zu Rom geboren, 1832 auf seinem Landsitz bei London gestorben, wurde in Rom von trefflichen Künstlern ausgebildet, verliefs aber seine Vaterstadt und kam schon 1770 nach England, wo er Gelegenheit hatte, die grofsen deutschen Tonheroen *Händel* und *Bach* zu studieren und ihre Werke auf sich wirken zu lassen. *C. Ph. Em. Bach*, der ihm näher trat, bemerkte alsbald an des jungen Italieners Kompositionsweise, welchen Einflufs jene grofsen deutschen Meister auf ihn ausübten; er erkannte in ihm einen Geistesverwandten und ermutigte ihn zum Vorwärtsstreben auf dem betretenen Wege.

Muzio Clementi errang als Klavierspieler und als Klavierkomponist in der noch vor *Beethoven* liegenden Periode unbestrittenen Ruhm. Der Wettstreit mit *Mozart* am Hofe Josephs II. in Wien (1782) zeigt uns den dreifsigjährigen Künstler bereits auf der Höhe seiner Meisterschaft. Nach mehrjährigen erfolgreichen Kunstreisen durch ganz Europa liefs er sich in London nieder (1785), um hier als Lehrer zu wirken. Sein heute noch sehr geschätztes Unterrichtswerk »Gradus ad Parnassum« verbreitete überallhin seinen Ruhm, so dafs ihm Schüler aus aller Welt zuströmten. Mehr als einer von ihnen wurde selbst zum Meister, wie *John Field*, dessen Nokturnen als Vorbilder der *Chopin*schen anzusehen sind, wie *Ludwig Berger*, der *Mendelssohns* Lehrer wurde und höchst gediegene Klavierwerke schuf, wie *J. B. Cramer*, dessen berühmte Etüden noch heute zu den Fundamenten des Klavierstudiums zählen.

Clementi, der — vielleicht noch mehr Virtuos als *Mozart* — die Spielfülle des Instruments in hohem Grade entwickelte, bediente sich fast ausschliefslich der Form der Klavier-Solo-Sonate und, wenn er sich auch hin und wieder anderer Kunstformen für sein Schaffen annahm (Sinfonien, Ouvertüren), so sind doch nur seine Klaviersonaten von wesentlichem Einflufs auf die Entwicklung der Klaviermusik gewesen. Als Kompositionen selbst enthalten sie eine Fülle feiner, lieblicher, geistvoller Züge; das Anmutige, Zarte, ja Launige ist vorwiegend. Dabei aber gibt es auch z. B. in einigen seiner Adagios tief Empfundenes, ja bezaubernd Inniges. Dafs er aber auch des leidenschaftlichen Ausdrucks fähig ist, beweisen seine Hmoll-Sonate (No. 57) und seine »Didone abbandonata« überschriebene Sonate in Gmoll (No. 64). In der Tat, *Clementis* Sonaten-Ausgabe von Breitkopf & Härtel sollte kein Klavierspieler missen. Auch wegen ihrer knappen und präzisen Form können die Werke des Meisters als klassische Muster gelten. Man wende nicht ein, dafs sich in den vielen Werken desselben manches Ungleiche, ziemlich Schwaches, flüchtig Hingeworfenes finde. Ist dem auch beizustimmen, so überwiegen bei ihm doch geniale Inspiration und hoher künstlerischer Geschmack bei weitem, und darum soll auch uns das 150. Geburtsjahr des Meisters ein Antrieb sein, das, was in seiner Kunst echt und unsterblich ist, zu pflegen.

»Jugendkonzerte.«

Von Rud. Fiege.

Für die liebe Jugend wird jetzt viel getan. Zu viel, meint mancher. Auf allen unsern Schmuckplätzen ist ihnen ein breiter Raum zugemessen, der ihnen allein gehört. In unsern Parken steckte man ihnen umfangreiche Spielplätze ab, wo sie stets reichlich Sand finden, auch Schutzdächer, wenn es regnet. »Ferienkolonien« an der See, im Walde oder im Gebirge nehmen sie wochenlang in Pflege und Aufsicht — alles ohne das geringste Entgelt. Nun will man dem Kinde auch die Kunst, die Musik insbesondere, geben. Für einen allerdings bescheidenen Preis stellte man hier jüngst den Schulen, den höheren wie den Volksschulen, Eintrittskarten zur Verfügung, und viele hundert Knaben und Mädchen, klein und grofs, füllten dann den Saal der Philharmonie, wo ihnen von *Thessa Gradl*, von *Waldemar Meyer* und andern Künstlern Geigen-, Klavier- und Gesangsvorträge in langer Reihe geboten wurden. Mehr als zwei Stunden lang dauerte das Konzert. Und die Zeitungen wufsten von leuchtenden Augen, innigem Entzücken und klatschenden Händen und Händchen zu berichten, und von der tiefen Wirkung, die die Tonstücke von *Bach*, *Beethoven*, *Brahms*, *Schumann*, von *Mozart*, *Schubert*, *Loewe* auf die Jugend ausgeübt hätten. Vielleicht hören diese Schüler nun ein solches »Jugendkonzert« im Laufe des Winters noch einmal, auch wohl noch im nächsten und darauffolgenden Jahre, und das wäre dann »Kunstpflege für die Jugend«, das hiefse, die Kunst dem Kinde nahe bringen, das bedeutete Erziehung durch die Kunst!

Ich freilich würde es nur eine angenehme, vielleicht auch anregende Zerstreuung, eine Vergnügung nennen. Öffentliche Veranstaltungen für Kinder allein sollten aber nie statt haben. Gehen sie mit den Eltern gelegentlich einmal ins Theater oder in den Zirkus, so wird dagegen nicht viel zu sagen sein, und ihre Freude wird sich da noch lebhafter äufsern als in einem »Jugendkonzerte«. Diese können unsrer zur Oberflächlichkeit und Anmafslichkeit neigenden Jugend wohl Nachteil bringen, für eine Erziehung zur Kunst bedeuten sie kaum mehr als ein Sandkorn für die Bildung eines Sandhaufens. Wie bedenklich ist es schon, dafs das jugendliche Auditorium für seine 30 Pf. das Recht erkauft zu haben wähnt, die vortragenden Damen und Herrn nach Belieben hervorzurufen, damit sie sich vor den Unmündigen dankend verneigen. Sich selbst werden die Kleineren allerdings oft durch diese Bewegung und Erregung wach und munter erhalten müssen, denn man denke nur, wie wirr es in einem Kinderkopfe aussehen mufs, wie abgespannt manch armes Wurm sein mufs, wenn sechs Geigenstücke, acht Sopran- und sechs Tenorkompositionen — darunter *Schuberts* »Erlkönig«, *Schumanns* »Grenadiere« und *Mozarts* »Veilchen« — ihm an Ohr und Seele vorübergegangen sind. (Mit »vorübergegangen« traf ich wohl absichtslos das Richtige.)

Bedarf es, der Jugend die Musik näher zu bringen, besonderer Veranstaltungen? Eifrig wird in unsern Schulen die Musik gepflegt. In wenigstens zwei Stunden wird ein planmäfsiger Gesangunterricht erteilt und zwar ziemlich ausschliefslich von theoretisch gebildeten und in der Praxis erfahrenen Lehrern oder Lehrerinnen. Auch in Kirchenchören singen die Schüler häufig mit, und einzelne Lehranstalten geben sogar Konzerte. Da handelt sich's also nicht um blofs geniefsendes Hören, sondern um eine echte und rechte Kunstpflege, die allerdings in ziemlich engen Grenzen bleiben mufs, aber ernste Arbeit beansprucht und daher auch erziehlich wirkt. Aus dem reichen Schatze der musikalischen Literatur wird von kundigen Händen ausgesucht, was nach Text und Ton für die Jugend pafst; das hat sie sich dann zu eigen zu machen, und es wird ihr unverlierbares Eigentum dem Stoffe nach, dabei aber erhebt es die Seele, ergötzt das Gemüt, läutert den Geschmack, schärft die Erkenntnis fürs Edle und Schöne. Es werden keine Lieder erlernt, ehe die Dichtung besprochen und ehe ihr musikalischer Teil erklärt wurde. Die ganz Kleinen singen, bis sie etwas das Treffen gelernt haben, nach dem Gehöre, die andern werden angehalten, die Melodie oder die zweite Stimme nach den Noten selbst zu finden, und was so erarbeitet ist, das wird mit Lust gesungen und ins Haus, auf die Spielplätze und ins Leben getragen.

So bildet die Schule die Jugend durch Nötigung zur Selbsttätigkeit auch im Gesangunterrichte, und was tun die »Jugendkonzerte«? Sie überhäufen sie ein- oder zweimal im Jahre mit meist unverstandenem Tongeklingel und Tongewirre, spannen ihre Nerven auf die Folter und gewöhnen sie an einen Genufs ohne Arbeit. Im günstigsten Falle bereiten sie ihr ein Vergnügen. Das »Jugendkonzert« ist für der Schüler Erziehung oder für ihre Kunstbildung nichts als ein einzelner Tropfen, der auf keinem Steine einen Eindruck hinterläfst.

Singen und spielen sollen unsere Kinder die Musik, nicht aber sie sich vorsingen und vorspielen lassen. Konzerte für Schüler erscheinen mir bedenklich, jedenfalls überflüssig. Konzerte von Schülern gegeben, ja, das wäre etwas. Möge unsere Jugend daher auch fortfahren, selber zu singen in der Schule, in der Kirche und auf dem Turnplatze; dafür hat sie viele und schöne Lieder. Was gibt ihr das »Jugendkonzert«, das sie gebrauchen könnte? Ist die Saaltüre hinter ihr geschlossen, so hat der Wind alles Gehörte verweht. »Es war doch schön« wird wohl ein Mädchen mit Gemüt sagen, und ein anderes vielleicht antworten: »Ja, aber doch langweilig«, worauf dann eine Mutwillige etwa meint: »Nächstesmal gebe ich lieber in die Konditorei und trinke für meine 30 Pfennige eine Tasse Schokolade.« Gespräche dieser Art hörte ich nämlich tatsächlich aus dem Kreise des jugendlichen Konzertpublikums. — Einer Oper, wie »Freischütz«, »Zar und Zimmermann« etc. könnte ein Kind noch eher beiwohnen als einem Konzerte, denn da wird seine innere Teilnahme lebendig bleiben, während eine lange Reihe bunt zusammengestellter, unverstandener Musiknummern nur abstumpfend wirken kann.

Was das Haus dem Kinde doch auch häufig an musikalischer Anregung bietet, was die Schule in geordneter erzieherischer Weise an der Jugend bezüglich der Musik tut, das reicht für das Jugendalter aus. Gut gemeint sind ja die »Jugendkonzerte«, der Erziehung zur Kunst aber dienen sie nicht.

Tosca.

Musikdrama in drei Akten von Sardou, L. Illica und G. Giacosa. Musik von *Giacomo Puccini*.

(Ur-Aufführung in deutscher Sprache in Dresden am 21. Oktober 1902.)

Von Otto Schmid-Dresden.

»Gift und Dolch«, so schrieben wir in unsern Auslassungen über *Leo Blechs* »Das war ich!« (siehe Heft 11 vor. Jahrg.) »war die Losung der Männer von jenseits des Brenner«. Und das trifft gewifslich zu für die Meister-Schule der *Mascagnis*, *Leoncavallos* und Konsorten. Aber man meinte doch, die Richtung sei begraben. Da belehrt uns das Werk, dem diese Zeilen gewidmet sind, eines andern. Hier bleiben gleich sämtliche Träger der Handlung auf dem Platze und aufser der natürlichen sind so ziemlich alle Todesarten vertreten. Floria Tosca erdolcht den ihr nachstellenden Polizei-Chef Scarpia, ihr Liebhaber, der Maler Mario Cavaradossi wird erschossen, sie selbst stürzt sich von der Engelsburg herab und der, um deswillen das alles — man weifs nicht recht warum — geschieht, der flüchtige Angelotti, erhängt sich im Gefängnis. Offenbar war es auch gerade die Häufung des Grausigen in *Sardous* Sensationsstück, dessen Inhalt wir im übrigen als bekannt voraussetzen müssen, die *Puccini* anzog, und er ist somit unzweifelhaft als ein Jünger der obengedachten Schule zu bezeichnen. Aber an sich selber betrachtet ist er doch ein neue Bahnen Suchender. Einmal macht er sich von der Einakterei frei, begnügt sich nicht mit einem episodischen Stoff, sondern trachtet danach, ein wirkliches Drama auf die Bühne zu stellen. Dann sucht er sich seine dichterische Unterlage nicht im Begrenzt-Nationalen, im Genrebildchen, sondern aus dem Bereiche der Literatur seines grofsen stammverwandten Nachbarvolkes. Aber, und jetzt kommt der springende Punkt, eines beachtete er, und gerade die Hauptsache, nicht, dafs nämlich, wie Dr. *A. Leander* in einem unlängst in den Mitteilungen der Berliner Mozart-Gemeinde erschienenen Aufsatz über »Musikdrama und Oper« sehr hübsch klar legt, »bei einem Bühnen-Musikwerk die Gesetze, denen die Tonverbindungen unterworfen sind, d. h. die Gesetze der Musikästhetik, denen vorangestellt werden müssen, die die Wortverbindungen regieren, d. h. denen der Logik«. Mit andern Worten,

ein Drama kann nicht als solches mit Aussicht auf Erfolg vertont werden. Es müssen in demselben die Vorbedingungen geschaffen werden dafür, dafs die Musik sich ihrem Wesen entsprechend entfalten kann. An die Stelle der Logik der Gedanken mufs sozusagen die der Empfindungen treten. Nur so konnte ja auch *Beaumarchais'* politisches Lustspiel die Basis abgeben, auf der *Mozart* sein unsterbliches Meisterwerk errichtete. Nur so konnte auch der sonst gewifs recht obskure *Piave* in *Verdis* »Rigoletto« und »Traviata« sein Geschick als Librettist bekunden. Das aber wurde von den Herren *Illica* und *Giacosa* vollständig verabsäumt. Ob aus sogenanntem literarischen Anstand, ob aus Unkenntnis der Voraussetzungen der Wirkungen eines musikalischen Kunstwerks, oder ob aus Rücksicht auf den modernen Begriff »Musikdrama« — das bleibt sich im Grunde gleich. Jedenfalls unterliefsen sie es, ihrer Schöpfung die Grundlage zu einer Sonder-Existenz neben dem Drama *Sardous* zu geben. *Puccini* aber fiel nicht viel mehr zu, als eine scharf umrissene Zeichnung zu kolorieren. Den Figuren, die die verstandeskalte Phantasie des französischen Bühnendichters mit raffinierter Berechnung der peinigenden Wirkung auf der Szene dirigiert, Wärme des Empfindens und Eigenleben einzuflöfsen, das wurde beinahe zu einem Dinge der Unmöglichkeit. Ebensowenig wie das Verhältnis Angelottis zu Mario irgend eine tiefere Begründung hat, ist auch die Neigung des letzteren zu Tosca als mehr denn eine nur vorübergehende, eine Flirtation charakterisiert. Kurz, man ist bei den grausigen Vorgängen, die sich vor einem abspielen, wohl ein gepeinigter, aber nicht ergriffener Zuschauer. Und vermutlich die Mängel der Dichtung haben auch manche der Mängel der Komposition mit verschuldet. Vor allem den, dafs *Puccini's* nicht gerade reiche, aber doch ansprechend hervortretende Melodik jener heifsblütigen Leidenschaft enträt, die sonst Italiens Söhnen zu eigen ist. Dann auch den, dafs er vorwiegend den dramatisch accentnierten Einzelgesang kultiviert.

Und doch scheint er gerade Musiker genug, um mit rein musikalischen Mitteln zu wirken, das beweisen allein schon das Tedeum-Finale im ersten Akt und das den letzten einleitende »Stimmungsbild« in ihrem orchestralen Aufbau wie in der raffinierten Verwendung verschieden gestimmter Glocken. Wie denn *Puccini* überhaupt schon als Orchester-Kolorist zeigt, dafs er seinen Vorgängern gegenüber der im Können Überlegene ist. Im übrigen steht er freilich völlig auf deren Schultern. Man findet alle deren komponistische Eigentümlichkeiten und Manieren wieder, die rhythmischen und harmonischen Bizarrerien etc. Zur Aufführung kommend, so erhellt aus den Angaben über den Text, dafs in diesem Werke eigentlich das Spiel die Hauptsache ist. Eine singende Sarah Bernhardt wäre das Ideal einer Puccinischen Tosca. Die Ternina soll in Amerika in der Rolle Triumph gefeiert haben. Unsere Frau *Abendroth* ist vielleicht etwas zu wenig raffiniert und legt verhältnismäfsig zu viel Gewicht auf den Gesang. Das aber kommt der ästhetischen Wirkung des Werkes wieder unzweifelhaft zu statten. Für die übrigen, männlichen Haupt-Rollen traten die Herren *Burrian* (Mario), *Nebuschka* (Angelotti) und *Scheidemantel* (Scarpia) mit bestem Gelingen ein. Höchstens vielleicht der letztere pafste als eigentlicher Heldenbariton nicht ganz zur Verkörperung der Figur des schurkischen Polizei-Chefs. In kleinen Rollen waren Herr *Greder* (Mefsner) und Herr *Kruis* (Polizei-Agent) erfolgreich tätig. Herr *v. Schuch* war wie immer der eminent feinfühlige spiritus rector des Ganzen.

Monatliche Rundschau.

Berlin. Die Königliche Oper hat nun in der »Feuersnot« allerdings ein wertvolles Werk sich zu eigen gemacht, in dessen Darstellung sich auch wieder einmal ihre grofse Leistungsfähigkeit zeigt; ob es aber dauernd auf der Scene bleiben wird, ist dennoch zweifelhaft, da es zu eigenartig ist, zu neu in seiner Art, um sofort das grofse Publikum zu gewinnen. Mittlerweile wurde es in vierzehn Tagen fünfmal vor gefülltem Hause gegeben, und in der letzten Aufführung erschien die Wiener Hofopernsängerin Fräulein *Michalek* als Diemut. Ist die heimische Vertreterin der Rolle ihr auch gesanglich bedeutend überlegen, die Dame von der Donau trifft doch mehr das Wesen der Gestalt, das Herzige, Neckische, kurz — das Deutsche. — Ein anderer Gast ist augenblicklich Herr *Bertram*, wohlbekannt und vielgenannt, gepriesen aus seiner Tätigkeit an den ersten Bühnen, namentlich von Bayreuth her. Als er hier vor Jahren bei Krolls sang, war er Anfänger, später, als er an einer hiesigen Privatbühne auftrat, überragte er seine Umgebung, nun aber, inmitten unsrer Künstler, blieb er anfangs, nämlich als »Wolfram« »Ecamillo« und »Graf Almaviva«, hinter den uns gewohnten Darbietungen zurück, bis er im Nibelungenringe als Wotan sich in ganzer Figur zeigen konnte, um durch die prächtige Gestalt, warmblütige Darstellung und vollgültige Gesangsleistung sich rückhaltlose Anerkennung zu erwerben.

Im »Theater des Westens« holte man *Goldmarks* »Heimchen am Herd« aus der Bibliothek hervor, wo man es hätte mögen schlafen lassen. Die liebliche Erzählung des Dickens ist ein dürftiges Textbuch geworden, dem die Musik ebenbürtig ist. Das Heimchen wird bald wieder zu zirpen aufhören.

Wenn ich nun über unser Konzertleben — ein wahres Konzert-Treiben kann man es nennen — berichte, so kann es nur höchst unvollkommen geschehen. Nicht die Hälfte der dreifsig Musikabende in jeder Woche kann man besuchen, und nicht der dritte Teil der besuchten bietet etwas von Bedeutung. So greife ich denn nur einzelnes heraus! — Ein neues Unternehmen ist das des Herrn *Ferruccio Busoni*, mit der Philharmonischen Kapelle selten oder noch nie gehörte Werke aufzuführen. Das erste dieser Konzerte war nicht gerade ohne Interesse; es brachte Kompositionen von E. Elgar, St.-Saëns und Ch. Sinding für Orchester, und der Solist, Herr *C. Thomson*, spielte Tartinische und Corellische Geigensachen vortrefflich. Das zweite aber war höchst traurig. Es begann mit »Pans Tod« von *Ed. von Mihalowich*, Direktor der k. Akademie in Budapest. Ein erfindungsarmes, gleichförmig sich dahinziehendes Tonstück, das nebenbei so unklar ist, dafs man trotz des Programms kaum merkt, ob es im gegebenen Augenblicke die »fröhliche Meerfahrt« oder die »Orgie«, ob es die »Trauer der Natur« oder den »Triumph des Kreuzes« schildern will. Davon stach nun die Tondichtung »En saga« von *Jean Sibelius*, der selbst dirigierte, vorteilhaft ab. Da ist doch ein Gedanke vorhanden und eine ersichtliche Verarbeitung desselben, weniger Musik allerdings als Poesie, weniger Zeichnung als Farbe. Das Or-

chester klingt jedoch und sogar oft eigenartig. Nun setzte sich Herr *Theophyle Ysaye* aus Brüssel ans Klavier und spielte sein Klavierkonzert. Welch eine unglaubliche musikalische Dürftigkeit trat da zu Tage! Und welch ein Mut, das vorzutragen! Und es so vorzutragen! Ob der Herr sonst auch Pianist ist, weifs ich nicht. Vielleicht spielte er nur aus Gefälligkeit für den Komponisten dies hauptsächlich aus Tonleitern und zerstreuten Motivchen bestehende Konzert. Das nun folgende Orchester-Nachtstück »Paris« von *Frederick Delius* hätte ja noch unbedeutender sein können, als er war, besser als sein Vorgänger wäre es immer noch gewesen. Da stand es doch mit *Emil Sauers* jüngst von ihm selbst vorgetragenen zweiten Klavierkonzerte besser, das so heftig getadelt wurde. Angesichts des Ysayeschen mufs man daran wenigstens den inneren Zusammenhang und vernünftige Formen loben, dann auch wurde es glänzend gespielt. — Während *Alex. Petschnikow* kürzlich in seinem Konzerte keine neuen Lorbeeren zu sammeln vermochte, erwarb sich *Henri Marteau* diese reichlich. Es ist ein eigenartig gefärbter, vom Materiale ganz losgelöster, pastoser Ton, der seiner Geige entschwebt. Es liegt Wärme darin und eine Weichheit, die der Süfslichkeit fern bleibt und die Ausdrucksfähigkeit nicht beeinträchtigt. Der Künstler wird mit Recht der Risler der Violine genannt, denn gleich diesem Pianisten, seinem Landsmanne, ist er Virtuos und Künstler, ist ihm keine Spiel- und Stilart fremd. Wie grofs trägt er Beethoven vor, wie süfs Mozart, wie tief Bach!

Rud. Fiege.

Hamburg. Die erste Première des Stadttheaters brachte *Massenets* »Gaukler unserer lieben Frau«, ein Mirakel in drei Akten. Ein Mirakel! Das Neueste auf dem Gebiet der dramatischen Musik, allerdings nur dem Titel nach, denn im Grunde genommen handelt es sich auch hier um eine Oper in alter bekannter Manier mit all' ihren Tugenden und Untugenden. *Massenet* hat diesmal seltenes Glück gehabt, noch gröfseres sein Textdichter *M. Lena*, denn die alte provençalische Legende, die er glücklich aufgriff, ist ein überaus feiner in seiner Schlichtheit ungemein rührender Opernstoff. Um so mehr ist es zu bedauern, dafs der Textdichter, dem in vieler Hinsicht aufrichtiges Lob zu zollen ist, den Schlufs nicht szenisch klarer und manche Szene nicht natürlicher und wahrer gestaltete. Dies gilt besonders von dem ganzen ersten Auftritt des Küchenmeisters im ersten Akt. Der herrliche evangelische und in tiefem Glauben wurzelnde Gedanke: dafs die Arbeit Gebet sei, und jeder Mensch Gott nach seinen Kräften und in seiner Art dienen könne, ist hier zu schönstem Ausdruck gelangt.

Die Handlung beginnt an einem Festtage. Am Marktplatz hat sich eben das Volk versammelt und belustigt sich mit Spiel und Tanz.

Da kommt Jean, der Gaukler, gerade zur rechten Zeit. Er sammelt einige kleine Münzen und beginnt die Produktion. Aber seine Zuschauer sind nicht leicht zu befriedigen. Weder die akrobatischen noch die gymnastischen Kunststücke finden Beifall. Jean soll singen. Man bestimmt sogar das Lied: das »Halleluja vom — Wein«... Das lustige Treiben nimmt ein rasches Ende beim Erscheinen des Priors eines nahen Klosters. Alles zerstiebt, nur Jean bleibt schuldbewufst stehen und hört des strengen aber liebenswürdigen Priesters Worten zu, der, da ihm der lustige Junge gefällt, seine Predigt mit der Aufforderung beschliefst, Jean möchte der Welt entsagen und im Kloster dem Dienste Gottes sein Leben weihen. Jean zögert. Da erscheint zu rechter Zeit Bruder Bonifacius der Küchenmeister, reich beladen mit allerhand wohlduftenden Gaben, die er eben im Städtchen gesammelt hatte. Diesem Anblick kann Jeans leerer Magen nicht widerstehen. Schnell entschlossen folgt er dem gemütlichen Küchenmeister, bereit, ins Kloster einzutreten.

Im zweiten Akt finden wir ihn bereits mit den Brüdern im Chor, er sieht mit heiligem Neid zu, wie jeder von den Mönchen ein Mittel gefunden die gebenedeite Jungfrau zu ehren. Es gibt Maler und Bildhauer da, einen dichtenden, einen komponierenden Mönch, dann eine reiche Zahl von frommen Sängern. Singen wäre das einzige, worauf sich auch Jean verstünde, aber auch da steht ihm etwas im Wege: er versteht die lateinischen Texte nicht. So bleibt denn dem Armen nichts anderes übrig, als zuzusehen und zuzuhören, bis ihm eine Geschichte des Bruders Bonifacius, mit dem Jean ein inniges Freundschaftsband verbindet, die Augen öffnet. Es ist die tiefpoetische Legende vom Blumenwunder, die dies bewirkt. Auf der Flucht nach Ägypten verbarg Maria das Jesuskind in einem Wiesenblumenkelch, nachdem sie von der hochmütigen Rose abgewiesen wurde. So liebt sie auch einfache Menschen und jeder kann sie nach seiner Art loben und feiern. Da ist denn auch Jeans Plan schnell gefafst. Er wartet die Stunde ab, wo die Kirche leer ist, zieht seine alten Kleider an, nimmt die Laute und beginnt vor dem Altar sein altes Gauklerhandwerk: Marien zu Ehren. Er singt, macht seine Bravourstücke und beginnt endlich zu tanzen. Der Gesang hat wohl einige der Mönche herbeigelockt, sie holen den Prior und dieser stellt den armen Jean zur Rede. Da leuchten plötzlich die Kerzen am Marienaltare auf und die Jungfrau hebt segnend ihre Hände: das Mirakel. Und Jean stirbt selig, sein Auge an das lieblich lächelnde Antlitz der Heiligen geheftet.

Das Textbuch ist sehr gewandt, dabei einfach und schlicht gearbeitet, es hat zwar einige Längen, namentlich im zweiten Aufzug, aber der rührende Grundton des Ganzen läfst dies bei der Aufführung fast vergessen.

Massenets Musik weist die alten Vorzüge dieses wirklichen Meisters auf. Seine satztechnische Gewandtheit, die kunstvolle Arbeit, den feinen Geschmack, rythmischen und harmonischen Witz. Aber sie trägt auch Spuren von Müdigkeit und findet namentlich für das Schlichte der Klosterszenen, für die aufrichtige Frömmigkeit, für die weihevolle Andachtsstimmung die wahren, rührenden, das Herz treffenden Töne nicht.

Man braucht daraufhin nur das oben erwähnte Lied vom Blumenwunder zu prüfen. Es schlägt mit kluger Überlegenheit archaistischen Ton an, es bringt ein prächtiges Orchesterkolorit, einige harmonische Wendungen, die glücklich den alten Meistern abgelauscht sind, kurz die Farben sind da, aber es fehlt die Zeichnung. Dasjenige, was uns in der Legende mit unwiderstehlichem Zauber erfafst, der Segen tiefer Empfindung, ist dieser Musik gänzlich fremd, und wie sie mit nachdenkendem und erhitztem Kopfe aber mit kaltem Herzen geschrieben ist, beschäftigt sie auch und interessiert den Verstand, aber erweckt kein Echo im Herzen des Zuhörers. Am besten gelungen ist der erste Akt, was ja aus der eben versuchten Charakteristik hervorgeht, am schwächsten der letzte. Dafs trotzdem *Massenets* Werk die Berücksichtigung verdient, die ihr hierorts zu teil wurde, ist nicht zu bezweifeln. Bei dem Mangel an guten Textbüchern mufs man es aber doppelt bedauern, dafs sich in diesem Falle nicht zwei Dichter fanden, um ein Werk zu schaffen von bleibendem Wert.

J. F.

Leipzig. Die letzten drei Gewandhauskonzerte, das vierte, fünfte und sechste der laufenden Ordnung (am 30. Oktober, am 6. und am 13. November) waren zum Teil Gedenktage, insofern das erstere in Erinnerung an Mendelssohn (gest. den 4. November 1847), dessen Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine (Op. 32) als Einleitung brachte, zum Teil waren es Festtage, indem das fünfte Konzert durch den Besuch Sr. Majestät des Königs *Georg* von Sachsen einen besonders festlichen Charakter erhielt, endlich verlieh die Aufführung zweier Novitäten: Liebesscene aus dem Singgedicht »Feuersnot« (Op. 50) von Richard *Straufs*, dem vierten und »Carneval-Ouvertüre« von Anton Dvořák (Op. 92) dem fünften Konzerte noch ein besonderes Interesse. Beide Novitäten sind ebenso geistreich wie schwierig und zeigten wiederum die ungemeine Leistungsfähigkeit und Intelligenz des Gewandhausorchesters und seines Dirigenten, der sich anläfslich der Aufführung der vierten Symphonie von Brahms (No. 4, Emoll, Op. 98) im sechsten Konzerte zu einer ganz besonderen Lob- und Danksagung an das Orchester veranlafst gesehen haben soll mit dem Bemerken: »dafs, wo er auch Brahmssche Symphonien gehört und zum Teil selbst dirigiert habe, er nirgend so das verständnisvolle Eingehen auf Brahms Intentionen gefunden habe wie gerade bei dem Leipziger Gewandhausorchester.« Von weiteren grofsen Orchesterwerken wurden noch die dritte Symphonie (Esdur, Op. 97) von Rob. Schumann (viertes Konzert) und Symphonie No. 7, Adur, Op. 92 von L. v. Beethoven im fünften Konzerte, nebst dem Vorspiel zu den »Meistersingern von Nürnberg« vorgeführt. Auch der solistische Teil war gut vertreten durch die Sängerinnen Frl. *Minnie Nast* (Dresden), Frl. *Marcella Pregi* aus Paris; besonders zeichnete sich durch feinste Ausarbeitung, Tongebung und absoluter Reinheit der Thomanerchor unter Direktion des Musikdirektors Professor *Schreck* im fünften Konzerte aus, in welchem zugleich der erste Konzertmeister des Gewandhausorchesters, Herr *Felix Berber* in Bachs Amoll-Konzert für Violine und Orchester und in der von Hellmesberger hinzu komponierten sehr schwierigen Kadenz sich ebenso als klassisch gebildeter Musiker, wie als hervorragender Virtuos bewährte. Ein Gleiches gilt von dem Violoncellisten Herrn *Anton Hekking* aus Berlin, welcher sich mit einer hochinteressanten, durchaus symphonisch gearteten Novität, dem Violoncellkonzert (Cdur, Op. 20) von Eugen d'Albert hier einführte. So vorzüglich das Spiel des Künstlers technisch wie geistig war, so hätten wir ihm (er spielte noch Air von Bach, Träumerei von R. Schumann und »Arlequin« von D. Popper), sowie auch der Sängerin des Abends, dem Fräulein *Pregi* gern eine oder einige Nummern, wenigstens die Zugabe, geschenkt, da das Konzert an ermüdender Länge litt. Der zweite Kammermusikabend brachte die Streichquartette Gmoll (Op. 74, No. 3) von *Haydn*, Esdur von *Nováček* (Op. 10, als Novität) und *Beethoven* Bdur (Op. 130). Prof. A. Tottmann.

München, im November 1902. Dafs die Berufung *Hermann Zumpes* auch in dem Konkurrenzkampfe des Hoforchesters mit dem Kaim-Orchester einen Wendepunkt bedeuten würde, war vorauszusehen. Denn dafs dieser Kampf schliefslich an einen Punkt gelangt war, wo man wirklich glauben konnte, der frisch aufstrebende Emporkömmling habe den altangesehenen Erben einer grofsen Vergangenheit endgültig aus dem Felde geschlagen, das war nur dadurch möglich geworden, dafs dem Hoforchester viele Jahre hindurch eine starke leitende künstlerische Persönlichkeit vollständig gefehlt hatte. Diese hat es jetzt in Zumpe bekommen, und wenn sich auch gezeigt hat, dafs eine Besserung der schlimm versumpften Verhältnisse in Theater wie Konzertsaal nicht von heute auf morgen zu bewerkstelligen sei, dafs es dazu vielmehr anhaltender, ausdauernder Arbeit bedürfe, dafs das Hoforchester als solches dem Kaim-Orchester weit überlegen ist — sofern nur der rechte Mann an seiner Spitze steht —, das wurde schon im vorigen Jahre klar. Nun hat sich heuer das Verhältnis entschieden noch weiter zu Ungunsten des Kaimschen Instituts verschoben. Standen früher an der Spitze des Kaim-Orchesters zwei Männer wie *Felix Weingartner* und *Siegmund von Hausegger*, so ist durch den Weggang des letzteren eine Lücke entstanden, die vorderhand noch gar nicht ausgefüllt ist und im Sinne eines vollwertigen Ersatzes wohl auch niemals ausgefüllt werden wird. Weiterhin mufs gesagt werden, dafs das Kaim-Orchester als Orchester von Jahr zu Jahr schlechter geworden ist. Der Umstand, dafs es sich immer mehr zum Reise-Orchester entwickelt hat, und infolge davon mafslos überanstrengt wird, kommt in seinen Leistungen immer mehr und immer betrüblicher zur Erscheinung. Dieses Orchester ist gewifs eines der routiniertesten Konzert-Orchester, die es gibt, und die temperamentvolle Persönlichkeit Weingartners versteht es, an Schwung, Feuer und Begeisterung riesig viel aus ihm herauszuholen. Aber um die Feinheit im Detail sieht es bedenklich aus. Schlechte Stimmung, mangelhafte Holzbläser, rohes Blech, Streicher ohne Klangschönheit und Feinheit, — das alles sind Eigenschaften des Kaim-Orchesters, die auf die Dauer um so unangenehmer sich fühlbar machen müssen, wenn der Dirigent selbst — wie Weingartner — ein Mann ist, dem es mehr um den grofsen Zug und Schwung des Ganzen als um die minutiöse Ausgearbeitetheit im einzelnen zu tun ist, der — um einen Terminus technicus des Musikantenjargons zu gebrauchen — durchaus als sogenannter „Schmifs-Dirigent" zu gelten hat. Unter diesen Umständen kann es kein Wunder nehmen, dafs bei der unmittelbaren Vergleichung von Aufführungen derselben Stücke, die man nacheinander vom Hoforchester und Kaim-Orchester hört, das letztere meist sehr schlecht abschneidet, — wie das z. B. unlängst bei der 1. Symphonie Beethovens der Fall war.

Dagegen ist es Weingartner als hohes Verdienst anzurechnen, dafs er in Bezug auf Pflege neuerer und neuester Musik Zumpe, der in etwas allzuweit gehender Rücksicht auf sein Publikum darin sehr wenig Wagemut zeigt, in glücklichster Weise ergänzt. Während die beiden ersten Akademie-Konzerte aufser Wagners Siegfried-Idyll und zwei von Frl. *O. Fremstad* gesungenen Orchesterliedern aus Berlioz' Les nuits d'été nur „Klassisches" (Haydn, Mozart, Beethoven) brachte, und auch die ganze erste Abonnement-Serie nicht viel Modernes, ja gar keine eigentliche Novität verspricht, hat Weingartner in den bisherigen vier Kaim-Konzerten schon alles mögliche an mehr oder minder interessanter neuerer Musik geboten. Liszt war mit den beiden Episoden aus Lenaus Faust und der Dante-Symphonie — letztere und der Mephisto-Walzer in prächtiger Ausführung — vertreten. Neu lernte man eine witzig gemachte und raffiniert instrumentierte Farce des Franzosen *Paul Dukas*, das Orchester-Scherzo „L'apprenti sorcier" (nach Goethes „Zauberlehrling") und *Hans Hubers* Boecklin-Symphonie kennen. Ist Dukas inhaltlich nichtssagend, aber amüsant, so hatte ich von Huber dem guten Rufe nach, der seinem Werke voranging, entschieden mehr erwartet. Es ist die Arbeit eines tüchtigen, kenntnisreichen und erfahrenen Musikers, aber nicht mehr: vor allem in der Erfindung durchaus un-

selbständig und ohne eigentliche schöpferische Potenz. Das Finale, in dem der notwendigerweise mifslingende Versuch gemacht wird, eine Reihe von Boecklinschen Bildern mit Hilfe der Variationenform musikalisch zu illustrieren, ist überdies prinzipiell absolut verfehlt.

Rudolf Louis.

Hamburg. Durch sein meisterhaftes Orgelspiel erregt hier Herr *Alfred Sittard*, Sohn des bekannten Musikschriftstellers *J. Sittard* Aufsehen. In seinem kürzlich von ihm gegebenen Kirchenkonzerte spielte er die F dur-Toccata von *J. S Bach*, die Sonate A dur von *Mendelssohn*, 2 Choralvorspiele eigener Komposition, 2 Vorspiele von *Brahms* und die Suite gothique von *Léon Boëllmann* in einer Weise, dafs man nicht umhin kann, ihn den ersten Orgelvirtuosen von Deutschland an die Seite zu setzen. Für seine musikalische Potenz spricht der Umstand, dafs er in jüngster Zeit im Wettbewerb um den Mendelssohn-Preis als Sieger hervorging. O. B.

Besprechungen.

Die verhältnismäfsig so junge Musikwissenschaft holt jetzt nach, was sie in ihrem früheren durch mancherlei Ungunst schleppenden Gang versäumt hat, und kann sich manches leisten, was anderswo noch nicht zu erreichen ist. Der musikalische Bildungsfreund freilich tut so, als habe mit *Bach* und dann mit *Haydn* die Musik überhaupt erst ordentlich zu leben angefangen. Sehen wir nun von vielen Ausgrabungen älterer Ausländer — z. B. durch *Chrysander* — ab, so sind es jetzt namentlich die »Denkmäler deutscher Tonkunst«, die Versäumtes hereinbringen. Seit 1892 in einer noch immer langsamen Folge erscheinend, haben sie seit 1894 ein Seitenstück in den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« und seit kurzem eine Fortsetzung durch die »Denkmäler der Tonkunst in Bayern« gefunden. Vor uns liegt die theoretische Einleitung zum 1. Bande des 3. Jahrgangs, zu den »Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker)«, herausgegeben von Professor *Hugo Riemann*. Der Hauptteil des Bandes, den Musiktext selbst enthaltend, steht noch aus, und bis dahin mufs freilich ein bestimmteres sachliches Urteil aufgeschoben bleiben. Mit diesem Vorbehalt und mit Zuziehung einer Vorarbeit im Jahrgang 1902 der »Blätter für Haus- und Kirchenmusik« läfst sich kurzweg sagen: *Riemann* hat den hauptsächlichen Vorgänger *Josef Haydns* gefunden, den Mannheimer Meister *Johann Stamitz* (1717—1757), und hat in dessen Genossen und Nachfolgern eine ganze blühende Schule der Komposition und des Orchestervortrags aufgedeckt. Ein »Verzeichnis der Druckausgaben« und ein »Thematischer Katalog« vervollständigen die Einleitungsarbeit. Der Katalog macht den vorläufigen Eindruck einer mannigfaltigen Kunst der rhythmischen und einer geringeren, etwas handwerksmäfsig typischen Kunst der melodischen Gestaltung. H. Schm.

Musikalische Studienköpfe von *La Mara*. Fünfter Band: Die Frauen im Tonleben der Gegenwart. Dritte Auflage. Mit 24 Bildnissen. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Clara Schumann, Sofie Menter, Ingeborg von Bronsart, Annette Essipoff, Laura Rappoldi-Kahrer, Teresa Careño, Wilma Neruda-Normann, Pauline Viardot-Garcia, Marie Wilt, Amalie Joachim, Désirée Artôt, Augusta Götze, Pauline Lucca, Marianne Brandt, Adelina Patti, Christine Nilsson, Aglaja Orgeni, Amalie Materna, Lilli Lehmann-Kalisch, Fanny Bertram-Moran-Olden, Ernestine Schumann-Heink, Marcella Sembrich, Ellen Gulbranson, Nelli Melba sind die Frauen, die sich uns in dem Buch vorstellen oder in Erinnerung bringen. Eine Fülle des Lebens tritt uns darin entgegen, eine Mannigfaltigkeit der Schicksale und Charaktere, die ein rein stoffliches Interesse zu befriedigen vermag und also auch gröberen Sinnen angenehme Unterhaltung gewährt. *La Mara* ist freilich aber auch eine Schriftstellerin, deren Darstellungsgabe, aus einem ebenso feinen Gemüt wie klugen Verstand geboren, auch intimen Genufs bieten kann. Es ist deshalb so erfreulich wie natürlich, dafs dieser Band ihrer musikalischen Studienköpfe schon die III. Auflage erlebt, die vermutlich längst nicht die letzte sein wird.

Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen von *Berthold Litzmann*. I. Mädchenjahre. 1819—1840. Mit drei Bildnissen. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Clara Schumanns keusche Vornehmheit und ideale Charakterbildung müssen vom höchsten Standpunkt aus betrachtet werden. Hierzu bietet das obige Werk reiches Material, indem es in geschickter Form Tagebuchaufzeichnungen und eine Reihe von Briefen *Clara Wiecks* — mit der allein es dieser Band zu tun hat — bekannt gibt. Der Herausgeber des Bandes, *Berthold Litzmann*, gibt in ihm eine Neuredaktion eines Manuskriptes von *Julius Allgeyer* und spricht im Vorwort die Befürchtung aus, es möchte dem Leser die Differenz seines Stiles von dem *Allgeyer*schen bemerkbar werden und ihn stören. Indes ist des Buches beherrschender Stil der *Clara Wiecks* und *Robert Schumanns*, dem sich der Stil der Bearbeiter des Stoffes unwillkürlich untergeordnet hat. Weniger stilistisch als sachlich fühlt der Leser das Eingreifen verschiedener Autoren. Tagebuch und Brief haften im Augenblick, des Tages Wichtigkeit ist ja ihr Inhalt, der Biograph hat für den einzelnen Moment nicht dies Interesse und schreitet eilends von Ereignis zu Ereignis fort. Dafs die somit nicht zu vermeidende Dissonanz beim Zusammentritt der verschiedenen Autoren in seiner Darstellung kaum fühlbar wird, ist *Berthold Litzmanns* Mühen gelungen. Künstlerischer Geist ist lebendig darin und das Buch so glücklich komponiert, dafs es sich wie der schönste moderne psychologische Roman liest, ja noch fesselnder, weil neben der Entfaltung eines wunderbaren Frauencharakters und einigen Einblicken in das geistige Wachstum *Robert Schumanns* und die Wesenheit des alten *Wieck* viel Reichtum äufseren Geschehens in dem Buche wiedergegeben ist. — So fein, wie hier, dürfte den Lesern *Clara Wiecks* Wesen noch nicht entgegengetreten sein, es ist so »rein und schön, ein Götterbild«, dafs man es von Herzen lieb gewinnt, wenn man es noch nicht kannte, und wenn man an der Hand des Buches seiner Erinnerung an die Frau nachgeht, mit neuer Bewunderung von ihr scheidet. In jedem Falle gilt von ihrer Persönlichkeit das Wort: Ihre Bekanntschaft bedeutet eine wahre Bereicherung des Lebens!

Briefkasten.

Herrn W. in W. Die Textänderung »Entflieh mit mir und sei ganz mein« statt und sei »mein Weib« ist immer noch nicht so schlimm als die jener Schulvorsteherin, die in dem Liede: In einem kühlen Grunde statt: »Mein Liebchen ist verschwunden« singen liefs: »Mein Onkel ist verschwunden«.

Herrn Hauptmann K. in G. Die Melodie zu dem Lied »Deutschland, Deutschland über Alles« ist bekanntlich die Melodie zu der österreichischen Nationalhymne: »Gott erhalte Franz den Kaiser«. Mir wurde mitgeteilt, dafs die Militärkapellen in Österreich den Refrain »Deutschland über Alles« zum erstenmal ohne Vorschlag spielten und dafs das viel feierlicher klänge als mit Vorschlag. In der Tat hat *Joseph Haydn*, der Komponist der Hymne, ursprünglich keinen Vorschlag hingesetzt, wie der Originaldruck des Liedes vom Jahre 1797 (G dur) beweist. Im Kaiserquartett hat dann *Haydn* den Vorschlag an der ersten Stelle zugefügt, und diese Fassung ist auch beim Gesang in Deutschland beibehalten worden. Die Originalfassung heifst also

Gott er - hal - te Franz den Kai - ser

Man mufs zugeben, dafs für einen bittenden Gesang diese Fassung die bessere ist.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



VII. Jahrgang.
1903.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 2.
Ausgegeben am 1. Febr. 1903.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 3 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3 gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Hören wir eine Sphärenharmonie?

Von Dr. **Hans Schmidkunz**, Berlin-Halensee.

In poetischem Eifer haben wir wohl alle einmal versucht, uns eine Vorstellung von dem zu machen, was die vielberedete »Harmonie der Sphären« sein mag. Wir phantasierten von Klängen, die im Weltall verborgen liegen, und von eigens begabten Wesen, die im stande seien, diese Klänge zu hören. Wir trafen in Schillers Gedicht »Die Künstler« auf die Stelle, an der er von dem fortgeschrittenen Menschen spricht, dem »neue Schönheitswelten aus der bereicherten Natur hervorspringen«:

> »In selbstgefäll'ger jugendlicher Freude
> Leiht er den Sphären seine Harmonie,
> Und preiset er das Weltgebäude,
> So prangt es durch die Symmetrie.«

Und Goethe kommt im »Faust« sowohl zu Beginn des ersten wie auch zu Beginn des zweiten Teiles zu einer Anknüpfung an die alte Sage. Dort wird der »Prolog im Himmel« eröffnet durch die Worte des Erzengels Raphael:

> »Die Sonne tönt nach alter Weise
> In Brudersphären Wettgesang
> Und ihre vorgeschriebne Reise
> Vollendet sie mit Donnergang.«

In der Eingangsscene des zweiten Teils (Morgendämmerung, Faust auf blumigem Rasen gebettet u. s. w.) wird noch die Vorstellung von einem donnerndem Hervorbrechen des Sonnenwagens durch die Himmelstore hinzugenommen: »Ungeheures Getöse verkündet das Herannahen der Sonne«, und der Luftgeist Ariel singt:

> »Horchet! Horcht dem Sturm der Horen!
> Tönend wird für Geistesohren
> Schon der neue Tag geboren.
> Felsentore knarren rasselnd,
> Phöbus' Räder rollen prasselnd;
> Welch Getöse bringt das Licht!
> Es trommetet, es posaunet,
> Auge blinzt und Ohr erstaunet,
> Unerhörtes hört sich nicht.«

In diesem letzten Vers darf man wohl den Ausdruck der Ansicht finden, daſs alles, was man hören könne, etwas Natürliches, sozusagen eine Natur-Vernunft in sich trage; und er mag uns das Vertrauen erwecken, daſs wir bei einem näheren Eingehn auf die alte Sage nicht mit Unvernunft, sondern mit einem tiefen Sinn des Begreifens der Natur zu tun bekommen, mag dieses auch noch so kindlich sein.

Fragen wir zuerst nach der geschichtlichen Grundlage der Angelegenheit. Sie führt uns auf den griechischen Philosophen *Pythagoras* und auf seine Schule zurück, also bis ins 6. vorchristliche Jahrhundert. In der pythagoräischen Weltlehre galt die Annahme, daſs sämtliche Planeten, samt Sonne und Mond, um ein Zentralfeuer kreisen, und daſs daran auch noch auſsen der Fixsternhimmel, innen (dem Zentralfeuer zunächst) eine »Gegenerde« teilnehme. Die Entfernungen der Bahnen dieser kreisenden Körper seien — so glaubten die Pythagoräer — durch einfache Zahlen bestimmt.

Je weiter entfernt, desto geschwinder kreise der Körper. Gibt nun jeder schnell bewegte Körper einen Ton, und zwar einen desto höheren, je gröfser die Bewegung, so mufs nach jenen Philosophen auch jede der himmlischen Sphären einen Ton geben, um so höher, je weiter entfernt. Nun hatte *Pythagoras* beobachtet, dafs eine tönende Saite, wenn verkürzt, höher, und wenn verlängert, tiefer tönt — gleiche Nebenbedingungen vorausgesetzt —, und dafs auch dies durch einfache Zahlen bestimmt ist. Halbe Länge gibt eine Oktave, zweidrittel Länge eine Quinte; die sieben oder acht Töne bis zur Oktave lassen sich sämtlich durch niedrige Verhältniszahlen bestimmen. Dies legte aber dem Pythagoras nahe, in den Verhältnissen der Oktave noch mehr als etwas blofs Musikalisches zu sehen. Überall, wo Zwiespältiges zusammenstimmt, wo Mannigfaltiges seine Einheit findet, dort ist eben dadurch eine »Harmonie« gegeben. Unter dieser wird also etwas weiteres als unsre heutige »Harmonie« und auch nicht etwa unsere »Konsonanz« zu verstehen sein. Wohl aber gehört jede Zahl zu diesen pythagoräischen Harmonien, da sie immer eine bestimmte Verbindung von Elementen, speziell eine Zusammenfügung von Ungeradem und Geradem sei. Überall der Gegensatz der Elemente, überall das Band der Elemente, und im Grunde sogar alles Zahl! Ganz besonders tief aber prägte sich den Pythagoräern dieser Weltbestand aus in dem Rahmen, der die einfachsten musikalischen Verhältnisse umfafst, eben in der Oktave; und so legten sie denn auch den kreisenden Sphären diese Verhältnisse und Töne bei. Gingen dabei spätere Pythagoräer zu weiteren Tonverhältnissen, und gab es da auch sonst mancherlei verschiedene Auffassungen, so war doch die hauptsächliche ursprüngliche Meinung folgende. Den tiefsten Ton erzeugte der Mond; daran reihten sich Sonne, Merkur, Venus, Mars, Jupiter, Saturn an; die beiden Erden kamen nicht, und der Fixsternhimmel in der Hauptsache ebenfalls nicht in Betracht. Gab also der Saturn die Oktave, so war aus den acht Tönen einer wegzudenken; und bei einer von den verschiedenen Auffassungen, bei der Merkur und Venus gleich tönten, war die Sonne vom Mond eine Quarte, der Fixsternhimmel eventuell eine Quinte von ihr entfernt. So gab die Planetenwelt sogar ein Abbild der altgriechischen Harfe, des Heptachordes, d. h. der siebensaitigen oder auch achtsaitigen Lyra — die 7 Planeten wurden zu den goldenen Saiten des himmlischen Instrumentes.

Warum wir nun die Sphärenharmonie nicht wirklich hören, diese Frage brachte die Pythagoräer nicht in Verlegenheit: teils seien unsere Ohren zu enge, um solche Kolossal-Erscheinungen zu fassen, teils hätten wir, soweit dies doch möglich sei, die Weltentöne von Geburt auf so unausgesetzt gehört, dafs wir sie infolge der Gewöhnung ebensowenig bemerken, wie der Müller für gewöhnlich das Klappern der Mühle nicht mehr höre.

Es ist für naturwissenschaftliche Kenntnisse von heute nicht schwer, dieses ganze Weltbild als eine schöne Phantasie und als nichts Reales zu fassen. Für damaliges Verständnis war es ein entschieden verständiger Versuch, einem dunklen Bewufstsein von einer Abspiegelung des Weltganzen in den Grundlagen der Tonkunst Ausdruck zu geben. Der Einwand, dafs das gleichzeitige Erklingen von 7 oder 8 Oktavtönen keine Harmonie, sondern eine unerträgliche Disharmonie ergeben müsse, stimmt hier nicht; denn erstens meinten ja die Pythagoräer mit ihrer »Harmonie« etwas anderes als unsere Harmonie im Sinne von Konsonanz, dachten auch nicht so sehr an den Gehörseindruck, als an die ihm zu Grunde liegenden elementaren Zahlenverhältnisse; und zweitens sind manche Schalleindrücke, d. i. die, welche zwischen Klängen und Geräuschen in der Mitte stehen, auch als gleichzeitige Dissonanzen sympathisch: gute Glockentöne wirken selbst dann ergreifend, wenn die Glocken nicht in Konsonanzen abgestimmt sind, und mit Paukenschlägen kann es ähnlich gehen. Zur Not läfst sich sogar an ein abwechselndes Erklingen von je einem, zwei oder drei Tönen innerhalb der Oktave denken. Die Hauptfrage jedoch ist die, ob nicht auch vom heutigen Naturwissen aus jene Grundidee irgendwie durchgeführt werden kann, ob wir an den Grundzügen unserer Musik nicht doch wieder irgend welche Abbilder grofser Züge des Weltganzen haben. Einen Versuch der Beantwortung lohnt diese Frage jedenfalls.

* * *

Der Architekt und Ästhetiker *Gottfried Semper* hat eine Sache, die gerade ganz besonders von Willkür abzuhängen scheint, auf einen tiefen Naturgrund zurückgeführt: den Schmuck. Er zeigte, dafs dieser die drei Fundamentalrichtungen des Raumes widergibt, und dafs er sich in jeder der drei Richtungen anders entfaltet. So spiegelt die Kunst des Schmuckes wichtige Formen des Weltganzen, des Kosmos, wider und gewinnt dadurch eine »kosmische« Bedeutung. In irgend einer Weise tut es jegliche Kunst. Und diese Beziehung der Kunst zur Natur ist u. a. auch in den alten Sagen ausgeprägt, die von der Musik Steine bewegen lassen, und die nur eben ein tatsächliches Verhältnis in umgekehrter Richtung wiedergeben: etwas von der Bewegung der Körper liegt in der Bewegung der Töne verborgen, und dementsprechend sollte diese auf jene zurückwirken.

Dort, wo *Schiller* die Erhebung des Menschen aus dem Naturzustand zu einem freien Zusammenwirken mit der Natur am ausdrücklichsten darstellt, im »Eleusischen Fest«, würdigt er auch diese kosmische Bedeutung der Kunst und speziell der Musik:

»Dafs der Mensch zum Menschen werde,
Stift' er einen ew'gen Bund
Gläubig mit der frommen Erde,
Seinem mütterlichen Grund,
Ehre das Gesetz der Zeiten
Und der Monde heil'gen Gang,
Welche still gemessen schreiten
Im melodischen Gesang.«

Und dann, wie alle Götter kommen, dem Menschen zu helfen:

»Aber aus den goldnen Saiten
Lockt Apoll die Harmonie
Und das holde Mafs der Zeiten
Und die Macht der Melodie.
Mit neunstimmigem Gesange
Fallen die Kamönen ein;
Leise nach des Liedes Klange
Füget sich der Stein zum Stein.«

Während nun der Schmuck, wie alles Räumliche, sich nach drei Dimensionen entfalten und gestalten kann, steht den Tönen, wie allem, was nacheinander, zeitlich angeordnet ist, eben in der Zeit nur die eine Dimension des Vorher und Nachher zur Verfügung. Dafs auf dieser einen Zeitlinie von Zeitpunkt zu Zeitpunkt sich Zeitstrecken ausdehnen; dafs diese kurz oder auch lang sein, also in schneller oder auch in langsamer Folge sich aneinanderreihen können; dafs diese ferner einander gleich, aber auch voneinander in mannigfachster Weise verschieden sein können; dafs sie endlich eine beständige Regelmäfsigkeit einhalten können, mit kleineren oder gröfseren Abweichungen von ihr, bis zu völliger Regellosigkeit: das sind Eigentümlichkeiten aller Vorgänge, in der Natur, wie im künstlichen Tun des Menschen. Die Erde — und jeder Planet — bewegt sich um die Sonne in je einer Zeitstrecke, die wir »Jahr« nennen, und die sich zwischen je zwei gleichen Stellungen der Erde zur Sonne ausdehnt, mit einer stets ungefähr gleichen Dauer; diese Dauer ist je nach dem Mafsstab, nach welchem man sie beurteilt, sehr lang oder sehr kurz — »die Jahre fliehen pfeilgeschwind«; sie teilt sich endlich in vier kleinere Zeitstrecken, die Jahreszeiten, die einander wiederum ungefähr gleich sind. Die Planeten umkreisen die Sonne, und die Monde die Planeten, jeder in seiner bestimmten, annähernd genau eingehaltenen Zeitstrecke, jeder mit gewissen, ebenso gleichen »Phasen« seiner Stellung u. s. w., jeder nach den »uralten, ewigen« Gesetzen eines jeden solchen Laufes, keiner ganz genau nach ihrem, vielmehr jeder mit fortwährenden, wenn auch meist nur geringen Störungen, d. i. mit Einbufsen am regelmäfsigen Tempo, die er von einem Nachbarplaneten oder sonst einer himmlischen Macht so zu leiden hat, als würde ihm etwas »geraubt« werden.

Was wir hier kennen gelernt haben, das sind Bewegungsformen mit einem bestimmten Zeitmafs (Tempo), mit bestimmten Zeitstrecken von langer oder kurzer Dauer, verschiedentlich gegeneinander abgestuft, alle einer Regelmäfsigkeit unterworfen (Rhythmus und Takt), alle jeweils kleinen Einbufsen an der Genauigkeit ausgesetzt (Tempo rubato = geraubtes Zeitmafs). Eine schärfere und anschaulichere Ausprägung dieser Bewegungsformen als durch die Musik mit ihrem Tempo, Rhythmus, Takt und Rubato wird es schwerlich geben. Durch das, was in der Musik am präzisesten vom »Metronom« ausgeprägt wird, wenn es seine stets gleichen Takte oder auch »Zähleinheiten« schlägt; durch die mannigfaltig kurzen und langen Töne, die im Rahmen dieser Zeitstrecken unterzubringen sind; durch die kleinen Abweichungen, die jeder Spieler auch unabsichtlich, der künstlerische Spieler jedoch mit voller Absicht anbringt: durch all dies bewährt die Musik eine solche »kosmische« Bedeutung, dafs wir in ihr etwas von dem Getriebe der Sphären, wenn auch nicht gerade eine »Harmonie« in unserem Sinn wiederfinden.

Für Pythagoras war die Harmonie mehr als für uns, war sie Einheit des Mannigfaltigen, Zusammenstimmung von Zwiespältigem. Im Grunde werden auch wir sie im allgemeinen als etwas derartiges fassen können. Die merkwürdige Tatsache, dafs 2, 3 oder mehr Töne, die zusammen erklingen, nicht etwa ein Ton werden, sondern in ihrer ursprünglichen Anzahl unterscheidbar bleiben und doch eine neue Einheit geben, den »Akkord«, ist eine, nicht bald wieder so bündig zu findende Widerspiegelung der Fälle von einheitlichem Zusammenstehn des Verschiedenen. So sehr sich innerhalb unseres Planetensystems die einzelnen Sphären für immer unterscheiden — für die ganze Himmelswelt ist dieses System doch hinwieder eine Einheit, die sich als solche selbständig und mit der und der Geschwindigkeit weiterbewegt.

Alles Naturgeschehen geht auf so elementare, gleiche, durch Wiederholung unabsehbar vervielfachte, Grundbestandteile zurück, dafs wir — handle es sich um Planetenlauf oder um Wachstum von Lebewesen oder um anderes — in dem Prinzip der Wiederholung geradezu einen kosmischen Grundzug erkennen können. Wie nun hier die Wiederholung sowohl Zeitgröfsen als auch Qualitäten u. a. betrifft, so ist es in der Musik wiederum der Fall. Auf die Wiederholung gleicher Zeitteile im Takt, als Grundmafs des Rhythmus, angewiesen kann die Musik unmöglich ihre melodische Welt aus einem immer neuen Gefüge aufbauen. Dadurch würde sie ja schon nicht mehr ein treuer Interpret unseres Seelenlebens mit seinen hartnäckigen Wiederholungen, seiner endlosen Wiederkehr von »Motiven« u. s. w. sein. Sie bedarf einiger — im einzelnen Fall gar nicht vieler — musikalischer Motive, und mit diesem Material bestreitet sie ausgedehnte Schöpfungen, indem sie es wiederholt, allerdings nicht immer genau gleich wiederholt, sondern in den mannigfachsten kleinen und grofsen Abweichungen.

Nun gibt es in der Natur nicht zwei wirkliche Erscheinungen, die einander genau gleich wären, nicht zwei Baumblätter, nicht zwei Umläufe von Planeten oder selbst eines Planeten. Dafs jeder Spieler eines Musikstückes nicht zweimal ganz genau das Gleiche spielen kann, gehört schliefslich nur eben hier herein. Allein im tonkünstlerischen Schaffen und Nachschaffen geschieht ganz ausdrücklich eine charakteristische Nachbildung dieser Welteigentümlichkeit. Motive werden wiederholt, genau wiederholt, aber auch mit Abweichungen wiederholt, d. i. nachgeahmt, werden eventuell umgekehrt u. dergl. m. Ganze Gruppen von Motiven (Abschnitte, Perioden, Teile, Sätze) werden teils genau, teils nicht genau wiederholt, werden mit Neuem kombiniert, oft so, dafs Wiederholtes und Neues zueinander in auffallend regelmäfsigen Verhältnissen steht, von denen uns hier auch nur eine Andeutung zu geben unmöglich sein würde.

Hauptsächlich aber ist es der vortragende, nachschaffende (reproduzierende) Künstler, welcher die Ungleichheit aller Dinge in der Welt, die doch nur auf dem Grunde steter Wiederholungen erscheint, durch den Abwechslungsreichtum seines Spieles widerspiegelt. Dem, der mit wahrhaftem Ausdruck Musik machen will, haben niemals auch nur zwei Noten ganz gleiche Bedeutung. Immer wird er, und dies vor allem, beiden eine verschiedene Stärke beilegen. Sind es drei, so wird er sich nur mit einer dreifachen Stärkeverschiedenheit begnügen. Lernen wir ja doch schon in den Anfängen unsererer Musikkenntnisse die guten und die schlechten und etwa noch mittleren Taktzeiten unterscheiden! Nur dafs, wie wir uns sagen müssen, diese Unterscheidung gar niemals aufhören sollte, und dafs eine völlig gleiche Fassung zweier aufeinander folgender Noten einen Mangel an Kunstgefühl, an Gefühl für die kosmische Bedeutung der Musik, ja selbst für die pythagoräische »Harmonie« verrät, indem mit dem Zusammennehmen von 2 oder 3 verschiedenen Erscheinungen zu einem (sei es dem kleinsten) Ganzen mehr an derartiger Harmonie ausgeprägt wird, als mit dem Zusammennehmen gleicher Erscheinungen.

Am tiefsten aber dürfte uns doch folgende Merkwürdigkeit, die nur eben bisher wenig gemerkt worden ist, in die »kosmische Bedeutung« der Musik einführen. Beobachten wir typische Geschehnisse aus der Welt des Lebendigen, so werden wir finden, dafs das Tempo, in welchem sie ablaufen, zu Beginn rascher und gegen Ende langsamer ist als ihr durchschnittliches Tempo; noch mehr: dafs es zu Beginn ansteigt, und gegen Ende zurückgeht. Ebenso können wir bemerken, dafs das, was es dabei an Intensität eines Handelns oder Geschehens gibt, zu Beginn anwächst, zu Ende abläfst und dazwischen einen Höhepunkt findet, einen Accent, der dem Ganzen an einer entscheidenden Stelle eine besondere Betonung gibt. Diese entscheidende Stelle wird, falls mich nicht meine Schätzungen täuschen, durchschnittlich hinter der äufserlich so gerechneten Mitte liegen, so dafs sie einen längeren, in mehrfachem Sinn ansteigenden Anfangsteil von einem kürzeren, in mehrfachem Sinn absteigenden Endteil scheidet. Einige »Nebenaccente« werden das Ganze noch weiterhin beleben; insbesondere wird jedes Handeln und Leiden und Geschehen mit einem merklichen Ruck einsetzen, wird aber in der Regel nicht eben mit einem solchen abschliefsen, sondern wird eher accentlos verklingen.

Es dürfte niemandem schwer fallen, Beispiele dafür zu finden. Der Leser spreche nur einmal eben diesen Satz (»Es dürfte niemandem ....«) ausdrucksvoll vor sich hin, und er wird das Gesagte schon in seinem ganz unberechneten Tun wiederfinden, einschliefslich des Höhepunktes auf dem Wort »Beispiele«. Selbst diese Ausdrucksform mag bereits als ein Abbild »kosmischen« Geschehens — — wenigstens soweit es sich um die lebendige Welt handelt — erscheinen; nehmen wir irgend ein Wachstum, den Frühling oder sonst derartige Naturläufe: den lebhaften Anlauf, den meist nach der Mitte liegenden Gipfel und den zurückweichenden Ablauf werden wir wohl stets leicht wiederfinden.

Und dies ist die Form, in welcher der reproduzierende Tonkünstler ganz besonders ein Weltgeschehen nachbildet, und in der natürlich ebenso der »Kosmos« widerspiegelt, was der gute Musiker in seiner kleinen Welt unternimmt. Dieser wird irgend eine Tonfolge, die der Gliederung eines musikalischen Ganzen entnommen ist, also z. B. einen »Abschnitt« von zwei Takten, dem hauptsächlichen Typus nach so wiedergeben, dafs er mit einem kleinen Anfangsaccent beginnt, mit einem crescendo und accelerando zu einem (ohnehin meist schon in der Melodie vorgebildeten) Hauptaccent ansteigt und von diesem mit einem diminuendo und ritardando zu einem Ausklingen herabsteigt. Eine Vortragsform, die heutzutage jeder Beteiligte als »Phrasierung« kennt und ausübt — will sagen: kennen und ausüben sollte.

Mittels der Phrasierung hören wir uns sozusagen am tiefsten in die Formen des kosmischen Lebens hinein, dringen — in anderem als dem äufserlich materiellen Sinn — ins Innere der Natur ein, hören, was diese tönt, gewinnen eine der wundersamsten Fälle von »Einheit des Mannigfaltigen«. Soweit es aber überhaupt einen Sinn haben kann, von einem Hören der Sphärenharmonie zu sprechen, glauben wir hier und im ganzen Bisherigen diesen Sinn so auseinandergesetzt zu haben, wie es eben heutigem Verständnis entspricht.

Beethovens Sonate Op. 10 No. 3 (Ddur). I. Satz.[1]

Von Dr. **Wilibald Nagel.**

Die dritte Sonate dieser Gruppe ist wohl nach allgemeinem Urteil die bedeutendste des Opus 10. Besonders mit Bezug auf das Largo dieses Werkes empfinden wir es auf das schmerzlichste, nichts näheres über seine Entstehungsgeschichte zu wissen: welche Ursachen liefsen des Meisters Gedanken in das erhabene Düster niedertauchen, davon dieser zweite Satz Kunde gibt? Beethoven hat im Juni des Jahres 1801 seinem Freunde *Wegeler* die erste Mitteilung von seinem Ohrenleiden gemacht, dessen Beginn er drei Jahre zurücksetzt; das führt uns in die Mitte von 1798[2]. Ob hier der erste Schlüssel zum Verständnis liegt? Wohl möglich; jedenfalls sind die furchtbar trüben Stimmungen, welche dieser unvergleichlich hehre Satz enthält, der künstlerische Niederschlag schwer auf dem Meister lastender innerer Erlebnisse ... Aber daneben: hier und noch oft werden wir die gewaltige geistige Kraft Beethovens bewundern müssen, die mit unvergleichlicher Elastizität aus der niederdrückenden Atmosphäre schmerzlichsten Empfindens in die Region beglückender Arbeitsfreudigkeit empor zu schnellen vermochte. —

Mit einem kräftig aufwärts dringenden Unisono-Gang setzt der Hauptgedanke des ersten Satzes frisch und bestimmt ein; der Vordersatz ruht auf der Dominante, der Nachsatz, der um 2 Takte länger ist, tritt mehrstimmig auf und wird sofort figuriert und harmonisch erweitert wiederholt.

Dann zeigt sich, gleichfalls harmonisch und rhythmisch belebter, der Vordersatz wieder und leitet, h moll berührend, zu einer Fermate auf fis. Das ist alles, so einfach es sich gibt, durchglüht von hoher Freude und der Sicherheit des Ausdruckes, wie sie das Gefühl der Kraft gebiert. Und dies zeigt sich in dem Satze so kraftvoll ausgeprägt, dafs überall, auch dort, wo die abwärts steigenden Gänge vielleicht quantitativ die aktiv vorwärts- und aufwärtsdrängenden überwiegen, deren Wirkung in den Schlufsfällen durch jene aufgehoben wird. So gleich zu Beginn in den beiden Formen, in welchen der Nachsatz erscheint.

Beethoven geht nun nicht sofort zum 2. Thema über; er mag, vielleicht in der Erwägung, der Eingangsgedanke werde bei einer Weiterspinnung an Interesse verlieren, darauf geführt worden sein, den Zwischensatz in der Paralleltonart:



einzuschieben. Noch *Marx* hat geglaubt, die Frage, ob diese im Organismus der alten Sonate nicht direkt unterzubringende formale Erweiterung gestattet sei, besonders untersuchen zu müssen. Dessen bedarf es heute nicht mehr, da wir glücklicherweise im blofsen Formalismus nicht mehr das allein selig machende Element der Kunst sehen. Beethoven hat uns da den Weg gewiesen. Und wie vortrefflich pafst der Nebensatz in das Ganze hinein; trotz der Molltonart ist nichts Trübes in ihm, wie im wohligen Behagen wiegt sich der Satz, der in seinem ersten Abschnitt auf Fisdur, im zweiten auf fismoll abschliefst. Schon durch die in ihm verwendete Begleitungsfigur erwies sich der Nebensatz als nichts prinzipiell dem Hauptgedanken Entgegengesetztes; nun wächst aus den treibenden Achteln die Überleitung zum 2. Thema heraus, und gleichzeitig sehen wir Beethoven im gewissen Sinne wieder an den Anfang anknüpfen. Abermals finden wir kräftig nach oben eilende Figuren; man beachte die Linie der ersten Achtelnote jeder Gruppe:

und das vergeblich gegen den energischen Gang anstrebende Bafsmotiv mit der markigen Accentrückung, das schon nach zweimaligem Auftreten verschwindet. Der Bau dieser Stelle ist ganz klar: es sind 2 Abschnitte von je 4 Takten, aus deren letztem sich die Fortleitung ergibt:

Ob man in dieser Linie eine Erinnerung an den Beginn des Nachsatzes des Hauptgedankens: zu sehen habe, ist mehr als wahrscheinlich; bei Beethoven verschwindet selten ein einmal gebrauchtes Motiv ganz.

Der Seitensatz:



[1]) Aus dem in Kürze bei Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) erscheinenden Werke: Beethoven und seine Klaviersonaten. Die Red.

[2]) In meiner Einleitung zu der faksimilierten Wiedergabe des sogenannten Heiligenstädter Testamentes (»Die Musik« Heft 12, Berlin, Schuster & Löffler, 1902) ist der Druckfehler 1797 stehen geblieben.

— das Motiv beginnt mit den ersten Noten des ersten Themas —, bei dem Vorder- und Nachsatz nicht in motivischer Verwandtschaft stehen, moduliert über die Dominante nach der Tonika a zurück. Es ist für das feurig strömende jugendliche Bild des Satzes bezeichnend, daſs auch dies 2. Thema keinerlei lyrisch-beschaulichen Zug aufweist, sondern sich kurz und bestimmt äuſsert. Einen Augenblick scheint's dann, als wolle sich das Bild trüben: der Seitensatz wird in Moll wiederholt, aber nicht zu Ende gebracht. Wir wissen, das ist ein echter Beethovenscher Zug, dieser plötzliche Wechsel der Stimmung, und sofort entwickelt sich auch schon wieder das Gegenbild, das die Erinnerung an das Hauptmotiv wachruft und durch die Accentverschiebung einen neuen Zug bekommt:

Hauptmotiv

Aus diesem einen Motiv entwickelt sich nun der ganze reich blühende und harmonisch üppige Schluſs des ersten Teiles des Satzes, nur daſs Beethoven ein charakteristisches Einschiebsel — die durch halbe Noten sich abhebende Partie — macht.

Verfolgt man die Weiterentwicklung im einzelnen, so zeigt sich da mancherlei Interessantes: nach 4 Takten, von dem oben berührten Einsatz an, gibt Beethoven die Accentrückung auf und verlegt das abgeänderte, ruhiger auftretende Motiv um eine Oktave nach der Tiefe. Hier beginnt eine prachtvolle Steigerung des Gedankens; die Harmonie ändert sich zunächst, wie der Gedanke aufstrebt, von 2 zu 2 Takten, ruht dann, zuerst in C dur, 4 Takte lang (hier und in folgendem ist der doppelte Kontrapunkt zu beachten), dann ebenso in d moll und in B dur, von wo aus der Satz in majestätischer Weitung des Hauptmotivs, das triumphierend sicher schreitende Akkordmassen begleiten, sich nach A dur zurückwendet. Nicht genug an dieser Überfülle; die Schluſshänge

bringen wieder die Erinnerung an den Hauptsatz; die Umkehrung des Gedankens ruht auf dem Orgelpunkt auf a; in jauchzendem Ansturm begleitet die figurierende, höher und höher eilende Oberstimme das in der Tiefe fröhlich einherspringende Motiv. Es bedarf kaum eines Hinweises darauf, daſs die zuerst im Basse, dann in der Oberstimme erscheinende Figuration:

gleichfalls aus dem Hauptmotiv entstanden ist. Nun eine der Beethovenschen »Unbegreiflichkeiten«, die für den Kenner seines Wesens nichts Überraschendes haben sollten, und doch immer wieder frappieren (so sehr zieht uns der gewaltige Meister in seinen Bann): an den Freudenausbruch schlieſst sich das ernst-sinnende:

ein Augenblick plötzlicher, selbstbeschaulicher Einkehr, wie sie in Beethovens Wesen begründet lag. Man glaubt der Andeutung dieser Stelle schon begegnet zu sein; in der Überleitung zum 2. Thema tauchten folgende Bildungen in ganzen Noten auf:



Aber der Verfolg der Stimmführung zeigt, daſs hier von einem Zusammenhang mit der angeführten Stelle nicht die Rede sein kann. Ein neuer, nach der hervorgehobenen Episode einsetzender Orgelpunkt leitet in den Beginn zurück.

Die Durchführung wird eingeleitet durch das ohne weiteres nach Moll versetzte Hauptmotiv, an das sich der Vordersatz des ersten Themas, gleichfalls in Moll erscheinend, anschlieſst. Mit dem charakteristischen elliptischen Übergang

— das a ist nacheinander als Dominante der führenden Tonart und als Leitton der folgenden, B dur, aufzufassen — wendet sich der Satz nach B dur. Hier setzt zweimal ein kurzer 4 taktiger Gedanke ein, der mit dem Motiv-Material des ersten Teiles in keiner Beziehung steht; hierauf beginnt — zunächst wird der Orgelpunkt beibehalten — das Hauptmotiv seine gestaltende Kraft aufs neue zu äuſsern:

Der Satz moduliert nach der Paralleltonart; in dieser (g moll) wiederholt sich das scharf accentuierte Spiel, nach Es dur ausmündend und hier aufs neue beginnend; jetzt aber ändert Beethoven den Fortgang, wendet sich nach A dur, bringt die aufsteigende Linie zweimal hintereinander, berührt aber — das ist überaus charakteristisch — in der harmonischen Figuration:

nicht die grofse Sext fis, sondern die kleine f, so dafs die anfangs in der Durchführung berührte Tonart dmoll wieder in die Erinnerung kommt. Wenn darauf in der Reprise die Durtonart klar und bestimmt einsetzt, wirkt das um so erfrischender. Man mag, wenn man will, den Durchführungssatz — absolut genommen — im Vergleiche zu anderen etwas dürftig finden. Gewifs, von dem dialektischen Tiefsinn anderer derartiger Sätze ist in ihm nichts zu finden — zum Glück für das Werk, das so jugendfroh und in lebendiger Kraft pulsiert, dafs etwas anderes an dieser Stelle nicht zu denken ist.

Der dritte Teil — mit der Rückkehr in die leitende Tonart Ddur beginnend — führt, zunächst den Nachsatz erweiternd, nach emoll, in welcher Tonart der Zwischensatz, durch die harmonische Füllnote h in den Takten 4—6 etwas verändert, einsetzt. Das weitere entwickelt sich ganz regelmäfsig und parallel zur ersten Fassung. Aber an Stelle des (letzten) Übergangs in den Anfang

(Teil vor der Durchführung)

tritt nun ein neues Moment. Wie hätte der geistsprühende Satz mit der Überfülle seines Lebens sich auch in ruhiger Weise auslaufen können! In geheimnisvoller Wichtigkeit führt das treibende Motiv zunächst aufwärts:

erscheint dann in gmoll, wird in seinem Gange immer leiser und heimlicher und ist zuletzt in die Grenzen der verminderten Quint-d-as gebannt; dann setzt mit scharfer Rückung des Accentes diese Rückleitung in die Haupttonart ein:

Wiederum ist das alles auf das eine führende Motiv zurückzuführen, ebenso der Satz auf dem verzierten ruhenden cis des Basses. Man kann sich, wenn man Reminiscenzen aufzusuchen liebt, bei dieser Stelle des Finales in *Haydns* grofser Es dur-Sonate erinnern, wo es am Schlusse so heifst:

Haydn braucht die untere, *Beethoven* die obere Wechselnote, aufserdem fehlt bei Haydn aber der Bezug der oberen Stimmen auf das Hauptmotiv. So bleibt also nur der Orgelpunkt selbst als ganze Ähnlichkeit beider Stellen übrig.

Das folgende:

ist durch Vergröfserung der ersten Noten des Eingangsmotives geworden. Mit diesem herrlichen, lichtklaren und kraftstolzen Aufschwung schliefst der prächtige Satz ab.

Es ist bis jetzt von den Skizzen noch nicht die Rede gewesen. Wer den ersten Satz in seiner wundervollen Einheitlichkeit, in dem leichten Flusse der strengen logischen Folge der Gedanken zu erkennen vermag, der möchte annehmen, der Satz sei in einem Gusse entstanden. Dem ist jedoch nicht so. Die erste gröfsere Andeutung des Stückes ist diese

sie bringt dann das Hauptmotiv in moll:

Eine andere Stelle birgt ein später fallen gelassenes Motiv; die Takte beziehen sich vielleicht auf die Überleitung zum 2. Thema:

(Original ohne Schlüssel und Vorzeichen.)



Eine offenbar spätere Skizze bietet den Satz dem Drucke bei weitem näher kommend. Aber die Abweichungen sind hier doch so auffallend und charakteristisch, dafs sie kurz angegeben werden müssen: in Takt 3 ff. des Beginnes der Skizze heifst es:

Das ist der Schlufs des ersten Teils; im folgenden ist der Beginn des 2. Teiles angegeben mit demselben Motiv und dem Fortgang:



Man wird die Umwege, auf denen Beethoven hier nach h moll geführt wird, bemerken. Eine noch spätere Skizze bringt erst das Thema des Nebensatzes.

Alle diese Skizzen lassen eines deutlich erkennen: *Beethoven* suchte nicht nach absonderlichem, noch nicht dagewesenen; sobald er eine Idee schriftlich aufgezeichnet hatte und ihrer Entwickelung näher trat, trachtete er, alles weitschweifige und überflüssige im Ausdrucke los zu werden, seinen Gedanken die kürzeste und schlagendste Form zu geben. Solches Feilen wurde ihm niemals zu viel, und das Resultat dieser für seine Schöpfungen so überaus bedeutungsvollen Arbeit waren dann jene Gedankenhäufungen, wie sie die Zeitgenossen wohl tadelnd bemerkten, Gedankenhäufungen, d. h. im Grunde genommen das Fehlen jeglicher konventionellen, an und für sich verständlichen Züge.

Karl Gottlieb Hering.

Von **Otto Schmid**-Dresden.

Wer kennt es nicht, wer sang es nicht das Liedchen »Morgen, Kinder, wird's was geben!« — Aber wer weifs noch, wer es geschrieben! — Und das war gar kein homo obscurus. *Karl Gottlieb Hering* war liberalium artium Magister und auch sonst ein angesehener Herr. Geboren in dem allen die »sächsische Schweiz« Bereisenden wohlbekannten Elbestädtchen Schandau am 25. Oktober 1766 und gestorben in Zittau am 4. Januar 1853 — also dafs man seinen 50. Todestag gegenwärtig begeht — gehörte er zu denen, die den Besten ihrer Zeit genug getan, und der treffliche *Louis Köhler* bezeichnet ihn (in einem Aufsatz: »Zeitgenössische Klavierspieler Haydns und Mozarts) geradezu als »eine besondere Erscheinung auf dem pädagogischen Klaviergebiet.« *K. G. Herings* Leben stellt sich in einfachen Zügen dar. Sohn eines Segeltuchmachers, fühlte er frühzeitig die Berufung zu Höherem in sich und so bezog er zunächst die Stadtschule, alsdann die Fürstenschule zu Meifsen. Von dort kam er nach Leipzig, wo er Theologie und Pädagogik und überdies bei Meister *Schicht* Musik studierte. Im Jahre 1795 erhielt er sein erstes Amt als Lehrer und Organist in Oschatz, rückte 1797 in das Konrektorat empor, um 14 Jahre später, im Jahre 1811, nach Zittau berufen zu werden. Als »musikalischer Didaktikus« bereits vorteilhaft bekannt, kam er an die Bürgerschule daselbst und bekleidete in der Folge auch das Amt eines Musiklehrers am dortigen Lehrerseminar, bis er im Jahre 1836 in den Ruhestand trat. — Das musikalische Wirken des verdienten Mannes entfaltete sich nach zwei Seiten in erspriefslicher Weise, als Komponist und als Pädagog. Aber der erstere stand doch zumeist und am erfolgreichsten im Dienste des letzteren. Denn auch die Kinderlieder, die Gemeingut wurden, wo immer man der deutschen Sprache mächtig — wir denken an das reizende: »Hopp, hopp, hopp, Pferdchen lauf Galopp« u. a. — schrieb er für den Schulgebrauch, für seine »Neue praktische Singschule für Kinder« (Leipzig 1809) etc. und auch in den vielen sonstigen Gesängen, die er schrieb, zeigt sich schon in der Textwahl ein ausgesprochen volkserziehlicher Sinn. Vom rein pädagogischen Standpunkt aus wird *Karl Gottlieb Herings* Gedächtnis allein durch den Umstand zu einem bleibenden, dafs er der erste war, der den gemeinsamen Klavierunterricht mehrerer Schüler von ungleicher Fertigkeit bewerkstelligte. Seine »Neue praktische Klavierschule für Kinder«, die im Jahre 1804 in erster Auflage, im Jahre 1830 in fünfter erschien, lag diese Idee zu Grunde, der zunächst in dem bekannten *J. B. Logier* ein rühriger Apostel erstand und die seitdem in den Musikschulen und Konservatorien meist zum Prinzip erhoben wurde. —

Antwort.[1]

Herr Professor D. *Smend* in Strafsburg hat sich als Redakteur einer Monatsschrift für kirchliche »Kunst« veranlafst gesehen, »einige Punkte« meines im Juni 1902 im badischen Predigervereine gehaltenen Vortrages über »Evangelische Kirchenmusik und unsre nächsten Ziele und Aufgaben« zum Thema seiner Beredtsamkeit zu erwählen (Vgl. No. 12 der »Zeitschrift für Gottesdienst und kirch-

[1]) Anm.: Diese sehr scharfe Antwort auf einen nicht minder scharfen Angriff findet hier Aufnahme, weil in der südwestdeutschen (reformierten) Kirche tatsächlich Gegensätze der aus obiger Antwort ersichtlichen Art aufdringlich fühlbar sind. Ich persönlich habe in unserer lutherischen Kirche ein ganz anderes Verhältnis zwischen Geistlichem und Kantor, Kirche und Kirchenmusik vielfach kennen gelernt. Wolfrums Standpunkt wird unsern Lesern aus einem in einer der nächsten Nummern erscheinenden Abdruck des erwähnten Vortrags genauer noch bekannt werden. Der Herausgeber.

liche Kunst«), um die »schüchternen Einwendungen« gegen meinen Vortrag, die das Protokoll jenes Vereins verzeichnet, entsprechend zu ergänzen, das offenbar schwache »evangelische Bewufstsein« der Badischen Pfarrer zu stärken und »Vermessenen« meines Schlages »kurz und nachdrücklich abzuwinken«.

Ich habe weder Zeit noch Lust, mich mit dem genannten Herrn in eine Erörterung über das Thema »kirchliche (musikalische) Kunst« einzulassen, nämlich Kunst, wie man sie im Sinne *Palestrinas*, wie *J. S. Bachs*, wie *F. Liszts*, die bekanntlich nicht für »Bauernchöre« oder Natursänger komponiert haben, zu verstehen hat; dazu fehlen bei dem Herrn die Voraussetzungen ebenso, wie etwa bei mir hinsichtlich der Exegese des alten Testaments. Bei ihm besteht die Kunst im wesentlichen in »evangelischem Bewufstsein« (seiner Auffassung natürlich). Dieses evangelische Bewufstsein ersetzt ihm scheint's die Schule beim Kirchengesangsvereinsmitglied und schliefslich wohl auch beim Organisten, Dirigenten, Komponisten. »Gesegnet unsre Kirchengesangvereine, wenn sie bei aller Unzulänglichkeit der Mittel sich dessen bewufst bleiben: »Was nicht aus dem Glauben kommt, das ist Sünde!« Er tritt für »mangelhaft gebildete Bauernchöre«, wie er so schön sagt, ein und segnet sie. Auch ein Standpunkt, auf den ich mich aber als Vertreter der Kunst natürlich nicht weiter einlassen kann! Er legt mir nur die Vermutung nahe, dafs auch »Bauern«-Kanzelredner, ohne jede theologische Vorbildung, zu segnen seien!

Aber »einzelne Punkte« aus der Abkanzelung seitens dieses Herrn mufs ich herausgreifen, um theologische Anmafsung und noch Schlimmeres festzunageln.

In dem gedruckten Auszuge aus meinem Vortrage las der genannte Herr folgendes (ich unterstreiche hier einige Worte):

»Auch von den freiwilligen Kirchenchören haben wir nicht zu erwarten, dafs sie allein der hohen arbeitreichen Aufgabe gerecht werden. Wo geschulte Schülerchöre nicht zur Verfügung stehen, müfste für einen Grundstock, etwa eines Doppelquartetts, das vokal geschult ist, und das zu honorieren wäre, gesorgt werden etc.«

Hieraus zu schliefsen und die Leser glauben zu machen, dafs ich bestrebt sei, die Kirchenchöre durch »bezahlte Sänger, d. h. Berufsmusiker zu ersetzen«, wie bezeichnet man wohl eine solche Verdrehung? Als ob es nicht viele christgläubige Leute gäbe, die ohne etwa »Opernmitglieder« zu sein, im Singen etwas können und die nicht in der Lage sind, neben Hans und Lise sich in ungezählten Proben gratis martern zu lassen. Nach meinen Erfahrungen können Hans und Lise nicht »in Zungen« singen und die Möglichkeit eines Anlehnens an Tüchtigere würde von einem nicht gerade dummen Hans und einer musikalisch veranlagten Lise gewifs dankbarer aufgenommen werden und fruchtbringender wirken, als die vielen schönen Sprüche und Reden des Herrn *Smend*.

Wenn nun das unter Umständen wünschenswerte Heranziehen einiger vokal geschulter Kräfte etwa Lehrer, Musiker, Organisten und ihrer Familien, deren manche oft genug der Kirche zu Ehren darben und frieren, mit pekuniären Ausgaben verknüpft wäre, wäre diese Art Fundierung des Chores zu verdammen?

Nach der Meinung des Herrn Professors entschieden, und seine Argumente lassen tief blicken. Fromme Stiftungen sind nicht dazu da »eine neue Blüte der Kunst(!!!) heraufzuführen, sondern der Predigt des Evangeliums zu dienen«! Da liegt der Hase im Pfeffer. Für den Kunstverstand des Herrn Professors, wie für die christliche Milde dieses Predigers beweist das uns genug. Auch für das Fortleben des sehr rationalistisch-rationellen kunstfeindlichen Geistes bei gewissen Vertretern der Kirche. Sagten die Rationalisten zu Thibauts Zeiten: »Singen schadet der Predigt,« so sagt Herr *Smend* etwa: »Singen — ganz nett und gut, nur darf es nicht zu schön sein und mufs hübsch unter dem Niveau der Kanzel bleiben, kosten aber darf's entschieden nichts!« Der Prediger — ihm allein gehört der Opferstock (und die Kirchensteuer). Der Prediger, er predigt nicht nur, er in allererster Linie wird auch »eine neue evangelische Kunst erstehen lassen«, er weifs allein, was evangelische Kunst, wie musikalisch zu erziehen ist, auch was die kirchliche »Kunst« kosten darf, um nicht mit unreinen (d. i. künstlerischen) Elementen in Berührung zu kommen. — Ja, wenn es Prediger wären, die, wie es vom 16.—18. Jahrhundert in verschiedenen protestantischen Ländern üblich war, den »Weg zur Pfarre übers Kantorat« nahmen!

Eine gute Predigt in allen Ehren (und ich habe deren nicht wenige erlebt!) — aber diese Anmafsung — ist sie nicht der reine Hohn auf den Satz, dafs jeder sein eigener Priester ist? Dieses Behagen in der eigenen Gottwohlgefälligkeit, nebenbei, wie wir später sehen, die Geschäftigkeit, mit der Schneiderelle das Universum unsrer grofsen heiligen Kunst auszumessen, die Unentwegtheit, religiöse und künstlerische Genies auf ein gewisses Normalmafs in der evangelischen Anerkennung und hinsichtlich ihrer Bedeutung für die »evangelische Gemeinde« zurecht zu schnitzen — welchen feiner Empfindenden widerte dies nicht an?

Weiter. Ich schreibe (nicht ganz wörtlich): »Soll die Kunst im Kultus wieder gedeihen, so mufs ihr eine Stätte in demselben bereitet werden. Früher hatte sie ihren selbstverständlichen Platz beim Kyrie, Gloria etc. . . . . . Heute suchen wir in unseren Gottesdienstordnungen oft lange nach einem Plätzchen, wo unsere gänzlich überflüssig gewordene Kunst unterzubringen wäre. . . . . . Man nehme einschlägige Darbietungen (z. B. von *Liliencron*) vertrauensvoll entgegen und unterstütze sie, da mit Vorträgen eines Chores, die nicht im organischen Zusammenhang mit dem Gottesdienste stehen, nichts gewonnen sei . . . . . Wo der Liturg nicht im Stande ist, eine Ordnung zu entwerfen, die dem Geiste der Kunst gemäfs ist, da überlasse er sich auch einmal der Führung der kirchlichen Kunst.«

Was produziert aus diesem Gedankengang unser Herr Prediger?

Ich hergelaufener Franke und Musikante, der ich noch dazu die Stirne habe, einen Zusammenhang zwischen *Wagner*, *Liszt* und kirchlicher Kunst als wünschenswert zu bezeichnen (was der Herr Prediger natürlich wiederum so auslegt, als wolle ich diese Meister »die den Befähigungsnachweis zum Dienst im Heiligtum schuldig sind«[1]) (!), etwa der Kirche in Legelshurst als Kirchenkomponisten aufoctroyieren): ich will die Mefsordnung, diesen entsetzlichen ordo Romanus, wiedererwecken oder einführen! In seinem blinden Eifer bedenkt dieser Herr gar nicht, dafs ich doch wohl gemeint haben könnte, dafs eine Art Führung in Sachen der Kirchenmusik Johann Sebastian Bach zustehe, dessen Kantaten, Motetten, Chorälen zu liebe der als Liturg hier zu Lande nicht selten schwache Prediger sich auch einmal etwas minder hochherrlich gebärden könnte!

Welcherlei Notwendigkeiten oder Mafsnahmen die mancherlei dürftigen, platten, rauhen, dürren Kirchen- und Gottesdienstordnungen der evangelischen Kirche ihr Dasein verdanken, ob ausschliefslich einem idealen »evan-

[1]) Wer dächte da nicht an Hufsens »O sancta simplicitas!«.

gelischen Bewufstsein«, will ich mir nicht zu untersuchen vornehmen; jedenfalls aber darf gesagt werden, dafs die von *Luther* und *Bach* und einigen anderen Genies respektierte alte christliche Ordnung auch noch den Zionseifer eines elsässischen (?) Kirchenväterchens wird über sich ergehen lassen können, ohne an Sympathie bei allen weiter blickenden Protestanten Einbufse zu erleiden. Was hat denn dieser Ordnung gegenüber unser Herr Prediger zu wege gebracht? Nichts, das ihn berechtigte, die Rolle eines Diktators zu übernehmen, der da der kirchlichen Kunst die Wege weist!

Dafs ich als Musiker auf Wunsch eines Predigervereins auch einmal zur kirchenmusikalischen Angelegenheit, wenn auch nur sozusagen intra muros, das Wort ergriffen habe, das ärgert diesen Herrn dermafsen, dafs er ganz wütend in dem dürftigen Auszuge, den der Bericht des Predigervereins bringt, nach Denunziationsmaterial fahndet, um diese Erzeugnisse seiner frommen Sinnesart schleunigst den Lesern der »Zeitschrift für Gottesdienst etc.« höhnisch als Resumé meiner Erfahrungen und Vorschläge aufzutischen! Wie konnte ich aber auch so unvorsichtig sein, in dieser Richtung etwas veröffentlichen zu lassen, ohne zensurliche Mitwirkung der Strafsburger Kirchengesangsorthodoxie und ihres Oberpriesters!

Nun — zum Glücke für unsere kirchlichen Kunstbestrebungen und hoffentlich nicht zum Unheile für die evangelische Kirche besitzt diese, auch in Baden, geist- und gemütvolle Theologen, die die »Kunst« anders einschätzen und respektieren; sie bilden ein heilsames Gegengewicht gegen so unevangelisch und alttestamentarisch sich gerierende Eiferer um »das Heiligtum«.

Diese werden mir auch nicht übel nehmen, wenn ich als Musiker schliefslich deutlicher werde und mit dem Predigerhochmut dieses Herrn gründlich abrechne.

Sie, Herr Prediger, werfen mir vor, dafs ich »mit unverhohlenem Mitleid auf die Bestrebungen der Kirchengesangvereine und die Bemühungen um Hebung des Orgelspiels herab(!)blicke«. Abgesehen davon, dafs ich als langjähriger Leiter des badischen evangelischen Kirchengesangvereins mehr getan habe als Reden gehalten, dafs in Baden und anderswo bis jetzt Bemühungen um Hebung des Orgelspiels überhaupt gar nicht bestehen, dürfte das »Herabblicken« doch auf ganz anderer Seite zu suchen sein, nämlich auf jener, die da sich vermifst, die Grenzen der Kirchenmusik abzustecken wie einen Pfarrsprengel und ihre Vertreter zu beherrschen wie eine Herde Schafe. Ihre Schönrednerei gegenüber gewissen gegenwärtigen Zuständen, gegenüber den »Bauernchören«, die dokumentiert Hochmut, während den Finger auf Wunden legen, und Besserungen herbeizuführen suchen, vom, wie Sie richtig sagen, Mitleid stammt. Schliefslich — ich komme aus einem Kantoren- und Organistenhause, war und bin selbst Organist und Organistenbildner, ich habe jedenfalls ein unbedingteres Interesse an der Sache, als ein Theologe Ihrer Art, der die Kirchenmusik weniger um ihrer selbst willen betreiben, als vielmehr sie als ein Stück eigenen Hof- und Kirchenstaates aufzufassen in die Lage kommen kann. Ich spekuliere nicht auf die Gunst der Menge bei Sängern, wie Dirigenten und Organisten; aber ich zweifle keinen Augenblick, dafs es auch unter den bescheideneren Kirchenmusikern Amtsgenossen gibt, die einen idealen Zusammenhang zwischen der Kunst der Parsifalsänger und dem einfachen Gesange der Dorfkirchensänger vermuten, deren ihre Ideale, welche sich auf eine Kirchenmusik nach Art der Thomaskirche, des Domchors etc. erstrecken, um ein Zuckerbrötchen aus Ihrer Hand nicht feil sind.

Endlich wollen auch wir feststellen, was wir von einem »Kirchensänger, sei er Bauer oder »bezahlter Quartettist«, verlangen. Wir lassen zunächst das »evangelische Bewufstsein« dahingestellt; wir verlangen aber Stimme und musikalische Anlage, dann die Geneigtheit, sich musikalisch bilden zu lassen, endlich fordern wir eine gewisse äufsere Kirchenwohlanständigkeit. Dieser letzten Anforderung wird jeder Berufsmusiker wohl mindestens ebensogut gerecht werden, wie jeder andere Chorsänger. Was aber im Herzen der Sänger vor sich geht, das weifs der Herr Prediger nicht und braucht es auch nicht zu wissen, das weifs der liebe Gott allein, an den schliefslich auch jeder Musiker glaubt. Jedem Musiker werden die Bibelworte oder Gesangbuchverse, von Bach interpretiert, sogar ein wirkliches Heiligtum sein. Ob Ihre Predigt — das ist eine andere Frage. Es scheint mir nicht ausgeschlossen, dafs solche Musiker vor Ihrer Predigt dasselbe »Grauen« verspüren, das Sie vor den bezahlten Quartettisten, den Berufsmusikern und ihren Vorträgen haben, und das Sie mir als Kirchenorden anhängen möchten. Genug aber, dafs diese Anrüchigen Ihre Predigt nicht stören, vielleicht sogar mit anhören, um sich evangelisches Bewufstsein zu erwerben!

Es gibt ja auch Geistliche, denen die Chor- und Gemeindesingerei höchst gleichgültig ist.

Wir verlangen für die »bezahlten Quartettisten« und »Berufsmusiker im Dienste der Kirche« gleichviel, ob sie das persönliche (auch nicht kontrollierbare) Glaubensbekenntnis des Predigers unterschreiben oder nicht, entschieden mehr Respekt! Ein Sänger, der sich zum Vermittler einer die Zeiten überdauernden »Predigt« von *J. S. Bach* macht, sein Können und Wollen in den Dienst eines Werkes, wie etwa einer Motette dieses Meisters stellt: — ihm »ist viel vergeben«! Und wie der Herr Prediger, so ist jeder Arbeiter »am Heiligtum« seines Lohnes wert, namentlich der Kirchenmusiker. Es steckt grofse Begeisterung und Lerneifer in vielen Lehrerorganisten — wer hat je von der Kirchensteuer ihnen etwas zugewiesen, damit sie einfach nur lernen können? Sie bekommen kaum eine einigermafsen entsprechende Entschädigung für die der Kirche gewidmete Zeit; wollen sie autodidaktisch sich fortbilden, so dürfen sie diese Entschädigung auch noch dem Bälgetreter überantworten; von ihrem evangelischen Bewufstsein wird wohl gar verlangt, dafs sie regelmäfsig in die Kirche gehen und dann aus Idealismus musizieren, während der Prediger seinen Kirchgang als Beruf ausübt.

Es ist klar, dafs diesen Kreisen, wie den »Bauernchören« gegenüber es leichter ist, seine Predigerwürde zu behaupten, als etwa uns Opernmitgliedern und Berufsmusikern gegenüber.

Ich vermute nun, der Herr Prediger hat diese Musikantengilde bereits stark im Verdacht, dafs ihr nicht immer viel an der Predigt liegt. Und wir müssen gestehen, dafs wir ihm nicht gänzlich unrecht geben können: es gibt eben wirklich nicht allzuviele ein höheres religiöses Bedürfnis befriedigende, dabei künstlerisch-ästhetischen Anforderungen genügende Prediger!

So sehr aber eine weitsichtige und einsichtsvolle Theologie bestrebt sein wird, für Gewinnung und entsprechende Ausbildung für ihren Beruf veranlagter Predigtamtskandidaten zu sorgen, ebenso werden wir dem Ideal einer den Kirchenbesucher aller Bildungsgrade geistlich wie geistig anregenden und wo möglich »ästhetisch« befriedigenden Kirchenmusik nachjagen, unbekümmert um das Placet theologischer Kirchenmusikmachthaber, aber hoffentlich im Einvernehmen mit der Theologie.

Heidelberg, 1. Januar 1903.

Philipp Wolfrum.

Lose Blätter.

Beethoven-Kultus und anderes in München.

Der erste Weihnachtsfeiertag, an dem nach altem Herkommen die Musikalische Akademie (Hoforchester) das vierte ihrer acht Abonnementskonzerte gibt, beschliefst bei uns die erste Hälfte der Konzertsaison. Es kommt der Karneval, die Konzerte werden spärlicher, bis dann Mitte Februar eine neue Hochflut einsetzt. Dieser Einschnitt wird in diesem Jahre dadurch noch fühlbarer, dafs das Kaim-Orchester zu Anfang des Monats eine längere Konzert-Reise angetreten hat, von der es erst wieder zurückkehrt, wenn auch das Hoforchester seine Konzerte wieder aufnimmt. Im Januar werden wir also ganz ohne Orchesterkonzerte sein. Um so mehr Platz ist für die Konzerte veranstaltenden Instrumental- und Gesangssolisten, von denen namentlich die letzteren immer mehr zu einer spezifischen Grofsstadtplage werden, von der sich der musikalische Provinzler kaum eine rechte Vorstellung machen kann. Inzwischen habe ich aus den grofsen Orchester-Aufführungen noch einiges von allgemeinem Interesse nachzutragen.

Felix Weingartner gelangte mit dem Cyklus der Beethovenschen Symphonien, der heuer den Grundstock der orchestralen Darbietungen der Kaim-Konzerte bildet, bis zur Pastorale. Die Wiedergabe der Fünften bildete bis jetzt den Höhepunkt: sie zeigte Weingartner wieder einmal von seiner glänzendsten Seite und versöhnte mit manchem, was einem sonst von ihm und an ihm nicht recht hatte gefallen wollen. Freilich eine rechte Freude kann man an diesem Beethoven-Cyklus überhaupt nicht haben, insofern auch er nur ein Symptom ist jener heute überall grassierenden Sucht, dem Erhabenen den Charakter des Aufserordentlichen zu nehmen dadurch, dafs man es zu etwas Gewöhnlichem und Alltäglichem macht. Um es ganz kurz zu sagen: das grofsstädtische Konzertpublikum leidet unter einer Beethoven-Überfütterung, die nachgerade anfängt gefährlich zu werden, und zwar gefährlich ebensowohl für die Empfangenden wie für die Mitteilenden. Man mifsverstehe mich nur ja nicht! Fern liegt es mir, auch nur irgendwie die Meinung zu vertreten: man solle deshalb Beethoven weniger aufführen, weil er etwa antiquiert sei, uns nichts mehr zu sagen habe oder doch wenigstens angesichts der modernen Entwicklung der Instrumentalmusik an Bedeutung für die Gegenwart eingebüfst habe. Ich weifs nicht, ob es irgend einen »Fortschrittsphilister« gibt, der verrannt genug wäre, um eine solche Ansicht zu hegen. Jedenfalls ist es im strikten Gegensatz hierzu meine feste Überzeugung, dafs der absolute Höhepunkt, den jede Kunst einmal, und zwar nur einmal im Verlaufe ihrer Entwicklung erreicht, jene ganz wunderbare Ausgeglichenheit einer vollendeten Harmonie zwischen künstlerischer Form und künstlerischem Inhalt, die man im Auge hat, wenn man von »Klassizität« im eigentlichen Sinne des Wortes spricht, — dafs dieser Gipfel in der Geschichte der Instrumentalmusik durch den Namen Beethoven bezeichnet wird. So wenig wie etwa die antike Plastik oder die Malerei der Renaissance, so wenig wie Homer oder Shakespeare kann für irgend eine Zeit Beethoven auch nur ein Titelchen seines schlechthin absoluten und ewigen künstlerischen Wertes verlieren, — es müfste denn sein, dafs in der Zukunft irgendwann einmal der Faden der historischen Kontinuität vollständig abrisse.

Aber das ist, meine ich, ein durchaus falscher Schlufs, wenn man sagen zu wollen scheint: Beethoven ist der unvergleichlich gröfste Instrumentalkomponist aller Zeiten; folglich mufs man ihn möglichst oft aufführen. Denn es ist ein psychisches Gesetz, dafs alles, auch das Höchste und Edelste dem Menschen zum Ekel wird, wenn es ihm zu oft vorgesetzt wird, ein Gesetz, dessen unentrinnbarer Notwendigkeit nichts entgehen kann. Soll man es nun erleben, dafs uns eines schönen Tages das Gefühl überkommt, Beethoven nicht mehr oder doch nicht mehr voll geniefsen zu können, uns sagen zu müssen, dafs die C moll-Symphonie uns »zum Halse herauswächst«? Es ist nicht auszudenken, welch unersetzlichen Verlust das für unser ästhetisches Genufsleben bedeuten würde. Und wir sind auf dem besten Wege dazu. Wie man es auf dem Theater fertig gebracht hat, uns Richard Wagner durch das Zu-Tode-Hetzen seiner Werke schon nahezu zu verleiden, so wird und mufs es notwendigerweise auch mit Beethoven kommen. Also: weniger Beethoven und — in würdigerer Aufführung. Denn das kann ja auch gar nicht ernstlich bestritten werden, dafs gegenwärtig Beethoven im allgemeinen bei uns recht schlecht gespielt wird, — und zwar eben mit infolge des Zuviel-gespielt-Werdens. Alle unsere Orchester sind in Bezug auf Beethoven »abgespielt«. Sie kennen die Symphonien auswendig, »brauchen« sich keine Mühe mehr dabei zu geben und tun es darum auch nicht. Die Dirigenten andrerseits werden nur zu leicht verführt, um wenigstens äufserlich dem Alltäglichen den Charakter des Aufsergewöhnlichen aufzuprägen, gerade bei Beethoven in subjektiver »Auffassung« zu machen. Es kann als ziemlich sicher angenommen werden, dafs kaum ein Orchesterleiter — sofern er nicht ein geborener Fatzke ist — den bedauerlichen Ehrgeiz besäfse, gerade bei Beethoven durch jene bekannten Nuancierungsmätzchen zu glänzen, wenn er nicht durch das Übermafs der von ihm zu dirigierenden Beethovenaufführungen dazu verleitet würde. Der Mensch ist nun einmal von Haus aus »novarum rerum cupidus«, und auch die Sucht, es anders zu machen als die andern, spielt mit herein. Nun mufs ja gesagt werden, dafs unsere Münchener Dirigenten — *Zumpe, Weingartner* und *Stavenhagen* — gottlob gleicherweise einer schlichten und natürlichen Beethoven-Auffassung huldigen. Von Zumpe ist sogar ausdrücklich zu bemerken, dafs er von jenen Nuancierungs-Übertreibungen, denen er in früheren Jahren wohl bisweilen fröhnte, ganz und gar zurückgekommen ist. Dafs aber der alte, schon von Wagner so oft und bitter gerügte Erbfehler des deutschen Musizierens, die oft bis zur Schlamperei gehende Sorglosigkeit in der Ausführung des Details, gerade bei Beethoven besonders häufig zu Tage tritt — selbst bei dem sonst gerade in der Detailarbeit grofsen Zumpe —, das gibt doch zu denken.

Was einigermafsen zur Entschuldigung der Beethoven-Manie unserer Dirigenten angeführt werden kann, soll freilich nicht verschwiegen werden. Mit Beethoven kann man immer sozusagen zwei Fliegen mit einem Schlag treffen: man riskiert nichts, ist einer enthusiastischen Aufnahme von seiten des Publikums stets gewifs und braucht doch nicht zu befürchten, dafs einem Popularitätshascherei vorgeworfen werde: denn wer wollte bestreiten, dafs Beethoven musikalische Höhen- und Edelkunst im eminentesten Sinne des Wortes ist? Andrerseits ist es wieder nicht leicht, aus dem in vieler Hinsicht so verworrenen Chaos der neueren Produktion das wirklich

Wertvolle auszuwählen. Es gehört dazu viel selbstlose Liebe, Begeisterungsfähigkeit, Geduld und Urteilskraft. Für die beiden grofsen Symphoniker der sogenannten Neu-Romantik, Berlioz und Liszt, ist hier in München kaum mehr eine eigentliche Propaganda nötig. Sie sind zur vollen und fast allgemeinen Würdigung ihres Wertes durchgedrungen. Anders steht es mit dem auch bei uns noch vielfach verkannten, weil wenig gekannten *Anton Bruckner*. Für ihn mit allen Kräften einzutreten, wäre freilich die Ehrenpflicht eines jeden Dirigenten, der es ernst mit seinem Berufe nimmt. Leider ist aber gerade die Brucknersche Kunst so intimer und persönlicher Natur, dafs es nicht einem jeden gegeben ist, zu ihr in ein lebendigs und fruchtbares Verhältnis zu kommen. Weingartner hatte es in früheren Jahren mit zwei Werken des grofsen Symphonikers — von dem man ja wohl heute ungestraft sagen kann, dafs er der einzige Meister der Nach-Beethovenschen Symphonie ist, der in der klassischen Form weiter geschaffen hat, ohne in inhaltslosen Formalismus zu verfallen oder den der Gattung von Beethoven aufgeprägten Charakter der Monumentalität zu verkümmern —, Weingartner hat es versucht, ist aber so wenig glücklich dabei gewesen, dafs er nun ganz davon abgelassen zu haben scheint, — vielleicht mit Recht: denn diese Musik liegt ihm durchaus nicht, er weifs ganz und gar nichts mit ihr anzufangen. Schlimm ist es da allerdings, dafs er keinen andern Ersatz weifs für diesen Ausfall als die bisher gebrachten »exotischen« Novitäten. Des Russen *A. Glasunoff* »Le printemps« ging ganz eindruckslos vorüber, und nicht viel besser erging es des Finnen *J. Sibelius* Suite aus der Schauspielmusik »König Christian II«. Dagegen brachte Zumpe — allerdings als einzige Neuheit der ersten Abonnements-Serie! — mit schönem Erfolg *Hans Pfitzners* treffliche, namentlich in dem ausgezeichnet getroffenen nordischen Lokalkolorit mustergültige Ballade für Bariton (Kammersänger *Feinhals*) und Orchester »Herr Oluf«, und *Max Schillings'* Vorspiel zum 3. Akt des »Pfeifertag« hatte gar einen so stürmischen Erfolg, dafs es wiederholt werden mufste. Eine nicht minder interessante, wenn auch bereits über ein viertel Jahrhundert alte Novität brachte *Stavenhagen* in einem Volks-Symphoniekonzert des Kaim-Orchesters mit dem Epilog »Le triomphe funèbre du Tasse«, den Liszt in den 70er Jahren zu seiner symphonischen Dichtung »Tasso« komponierte. Es ist dieser Epilog zweifellos ein Alterswerk des Meisters, mit manchen Schwächen, aber auch all den Vorzügen eines solchen. Durch die Vorführung dieses selten gehörten Stückes hat der ungemein rührige Dirigent jedenfalls den Wert des Cyklus der sämtlichen Symphonischen Dichtungen Liszts, den er in den von ihm geleiteten Volks-Symphoniekonzerten gibt, in verdienstvollster Weise erhöht. Da ferner Zumpe die Faust-Symphonie und Weingartner den Dante gemacht hat, werden wir in der angenehmen Lage sein, im Laufe dieses Winters die gröfseren Orchesterwerke des Weimarer Meisters fast ohne Ausnahme hören zu können. Berlioz war bis jetzt nur mit den beiden Ouvertüren zu Die Vemrichter (Weingartner) und Carnaval Romain (Zumpe) und einigen Gesängen aus den »Sommernächten« (aufser Frl. *Fremstad* auch noch von *Rose Ettinger* gesungen), während von *Richard Straufs* Weingartner die symphonische Phantasie »Aus Italien« und Zumpe »Tod und Verklärung« aufführte. Von *Brahms* hörte man die Symphonie in C moll und die Tragische Ouvertüre (Stavenhagen). *Carl Ehrenberg*, der Dirigent des Orchester-Vereins, gab ein Orchester-Konzert mit eigenen Kompositionen (zwei »Tondichtungen« für grofses Orchester: »Wald« und »Memento vivere«; »Aus deutschen Märchen«, symphonische Bagatellen; Nachtlied für Violine mit Orchester), ohne aber den Beweis für eine wirklich schöpferische Veranlagung erbringen zu können. Endlich tauchte in dem Philharmonischen Orchester eine Künstler-Vereinigung auf, die bisher nur bessere Bier-Konzerte veranstaltet hatte, mit einem Beethoven-Abend — natürlich! — aber bewies, dafs sie sehr wohl auch für die ernstere Konzertmusik in Betracht kommen kann. Der Dirigent heifst *Richard Planer* und scheint ein tüchtiger und energischer Musiker zu sein. Noch wäre etwa zu erwähnen, dafs der Orchester-Verein (eine vornehme Dilettanten-Vereinigung) in einem seiner Konzerte ein musikhistorisch merkwürdiges Programm ausführte: eine Symphonie des Mannheimer Haydn-Vorgängers *Fr. X. Richter* (1709 bis 1789), das Bruchstück einer unvollendeten Oper »Orfeo e Euridice« von J. Haydn und eine Kantate, die Cherubini auf die falsche Nachricht von Haydns Tod im Jahre 1803 komponiert hatte. Rudolf Louis.

Zur Bachpflege!

Wir teilen den nachfolgenden Brief des Herrn Musikdirektors *Richter* in Eisleben gern mit, weil er Mifsverständnisse löst und vielleicht manchen Dirigenten veranlafst, die in Eisleben aufgeführten Bachscheu Kompositionen zum Vortrage zu bringen.

Sehr verehrter Herr Professor!

In den letzten Wochen fast beständig unterwegs, finde ich leider erst heute Zeit, auf den Artikel »Bach dem Volke?« in No. 10 vor. Jahrg. Ihres sehr geschätzten Blattes zurückkommen zu können. Es handelt sich hier wohl um ein Mifsverständnis. Dasselbe scheint dadurch entstanden zu sein, dafs in dem betreffenden Referate versehentlich das Wort »städtische« weggeblieben ist (»falls hierzu die geeignete städtische Kraft vorhanden ist«). Ich bin in Hamm mit Nachdruck für eine planmäfsige Bachpflege in Volkskirchenkonzerten eingetreten, habe aber zugleich eindringlich vor Stümperei und Verunstaltung Bachscher Musik gewarnt. Für kleine Verhältnisse, sagte ich, kämen in erster Linie in Betracht die einstimmigen Lieder, die Choralvorspiele einfachster Struktur, sowie die einfachen Choräle Bachs (mit Orgelbegleitung). Wie weit ich in Hamm eine Pflege Bachscher Musik in Gottesdiensten befürwortet habe. wollen Sie freundlich aus dem heut beigefügten Vortrage ersehen (»Der 17. deutsch-evangel. Kirchengesang-Vereinstag in Hamm.« Leipzig, Breitkopf & Härtel). In Eisleben sind — gröfstenteils in Volkskonzerten — bisher zu Gehör gebracht worden (aufser einer gröfseren Zahl von Liedern, Arien, Chorälen, Motettensätzen und Choralphantasien), die Kantaten »Ein feste Burg«, »Wer da glaubet«, »Ich will den Kreuzstab«, »Wer weifs, wie nahe« und das Weihnachtsoratorium; ferner, von Orgelkompositionen: eine längere Reihe Choralvorspiele, Präludien, Fugen, die Passacaglia u. a., sowie von weltlichen Werken: Teile der Jagdkantate, Sätze aus Sonaten für Klavier, Cello, Violine, Flöte (Musikalische Opfer), die Goldbergschen Variationen (f. 2 Klaviere), das Konzert für 3 Klaviere mit Orchester (Satz 2 u. 3), das Brandenburgische Konzert für Orchester No. 4 u. a. Das ist innerhalb 12 Jahren gewifs nicht viel, aber, wenn man die hiesigen aufserordentlich schwierigen Verhältnisse in Betracht zieht, vielleicht immerhin ein Erfolg. Fern liegt es mir, desselben mich irgendwie rühmen zu wollen. Wir tun hier nur

unsere Pflicht und hoffen, in Gemeinschaft mit unserem neugegründeten Eislebener Bachverein diese Arbeit von jetzt an rüstiger fördern zu können.

Mit freundlichen Grüßen
Ihr ganz ergebenster
Otto Richter.

Zu unserer Musikbeilage.

Der wunderbar lichte und klare Choral: »Du Friedefürst« beginnt dem Texte entsprechend im Piano, bringt aber schon vom 2. Akkord an, der aufsteigenden melodischen Linie entsprechend, ein leichtes crescendo. Auf der Fermate zu dem Worte Gott führt ein größeres crescendo ohne Absatz in die Wiederholung der 1. Zeile, um erst auf dem Worte Tod ein Abnehmen im Tone zu bringen. Das decrescendo auf Dein mit Überziehen des Akkordes zum folgenden ist uns in seiner schönen Wirkung vom vorigen Choral her bekannt und dürfte auch hier nicht manieriert klingen. Daß das Wort »schreien« nicht Veranlassung werden darf, den Chor schreien zu lassen, ist selbstverständlich, steht es doch hier in der Bedeutung von flehen.

Zu dem vierten Chorale sagen die Zeichen alles Nötige. Bei ihm tritt noch die bei *Bach* so sehr beliebte Achtelbewegung der Begleitstimmen hinzu, die besondere Aufmerksamkeit verlangt. Das ritenato im 4. Takt soll nur ein kaum merkbares Zurückhalten bedeuten, auf sehr weichen Ansatz des cis von seiten des Tenors im gleichen Takte ist besonders zu achten.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Januar. Unsre »Königlichen Theater« — so, nicht »Hoftheater«, lautet die amtliche Bezeichnung für Opern- und Schauspielhaus — haben seit Beginn des neuen Jahres einen neuen Leiter an Stelle des Grafen *v. Hochberg* erhalten, der 16 Jahre lang an der Spitze der Verwaltung stand. Der Intendant des Königlichen Theaters in Wiesbaden, *Georg v. Hülsen*, ist berufen worden, die freigewordenen Bühnen im Nebenamte zu leiten. Ob er hier bleibt und Generalintendant wird, oder ob ein anderer (etwa Herr *v. Chelius*, der Komponist der Oper »Haschisch«) diese Stellung erhält, das hängt wohl nur davon ab, ob dem augenblicklichen Bühnenleiter, der leidend ist, das Berliner Klima auf die Dauer zusagt. — Man war längst auf diese Umgestaltung der Dinge vorbereitet, mindestens seit dem Tode *Henry Piersons*, dem der ideal gerichtete Generalintendant die Geschäfts- und Personalangelegenheiten anvertraut hatte, die sich nur leider nicht ganz von den Kunstangelegenheiten trennen ließen. Es ist in den letzten sechzehn Jahren — ich spreche lediglich vom Opernhause — viel Löbliches geschehen. Die Verbesserung und Verschönerung der Räume, Ordnung und Erleichterung im Garderobenwesen und im Verkaufe der Eintrittskarten — das alles verdient Anerkennung. Auch dagegen ist nichts zu sagen, daß die Mitglieder der Kapelle nur im Leibrock und mit weißer Binde zum Dienste erscheinen durften. Die Kleiderordnung beim Publikum freilich ließ sich nicht durchsetzen. Die »Gesellschaftsabende« mit teppichbelegten Korridoren und Treppen und besonders strahlend beleuchtetem Zuschauerraum, in dem man nur im Ballanzuge erscheinen durfte, um der Vorstellung beizuwohnen — diese »Abende« konnten sich nicht halten. Man geht bei uns denn doch weit mehr des Kunstwerkes wegen, als um schöne Kleider zu sehen und zu zeigen, in die Oper. — Als Graf *v. Hochberg* gleich im Beginn seiner Amtsführung *Adolf Deppe* zum Opernkapellmeister machte, fand er die ersten Tadler. Ein feiner Musiker, ein tüchtiger Konzertleiter war der Berufene allerdings. Aber er hatte noch keine Oper dirigiert und besaß dazu auch nicht das nötige äußere Geschick. Den Taktstab mußte er mit einem Riemen um das Handgelenk binden, damit er ihm im Eifer nicht entflöge, und der gutmütige Alte merkte es nicht, wenn einzelne der Kammermusiker, denen allen er als eine Art Eindringling in den Opernkörper erschien, in den Proben über ihn und mit ihm Scherze machten. Er brachte aber doch mehrere sehr sorgsam vorbereitete und recht wirksame Vorstellungen heraus. Sein Amt aber legte er bald nieder. Die Namen *Sucher*, *Weingartner*, *Muck* und *Rich. Strauß* bewiesen indes, daß dann die rechten Männer zur Opernleitung gefunden wurden. War es demnach vor dem Vorhange gut bestellt, hinter demselben freilich, sieht man von der wesentlich verbesserten Inscenierung ab, nicht so ganz. *Niemann* verschwand von dort auf einmal, und an des großen Künstlers Stelle trat der kehlkräftige *Sylva*. Zur ersten Sängerin aber wurde Frau *Pierson* gemacht, die mit ihrer gebrochenen Stimme und dem hauchigen Tone sich und ihre Hörer quälte. Als die beiden zum ersten Male als Siegmund und Sieglinde nebeneinander wirkten, gedachte ich in meinem Berichte ihrer Vorgänger, des *Albert Niemann* und der *Rosa Sucher* und fügte seufzend hinzu: »Daß man doch zu seiner Qual — Niemals es vergißt!« — Damals wurde das Verbot des Hervorrufens der Künstler seitens des Publikums erlassen. Niemand zweifelte, daß es der Frau *Pierson* wegen geschehe, da sie entweder gar nicht oder nur unter lautem Widerspruche eines großen Teils der Hörer hervorgerufen wurde. Als sie endlich abgegangen war, bürgerte sich das Hervorrufen allmählich wieder ein. — Das kann man der vorigen Opernleitung nicht vorwerfen, daß sie außer »Hänsel und Gretel« uns kein bedeutendes Werk gebracht habe. Es war eben nichts da, als etwa noch »Heimkehr« und »Kain«, und diesen Werken öffnete sich die Tür unsrer Oper sofort. Auch die Annahme und Aufführung von »Feuersnot« und »Mädchen von Navarra« ist ein Verdienst des Generalintendanten. Wohl aber durften nicht so oft Werke zur Darstellung gelangen, deren Wert- und Wirkungslosigkeit außer Zweifel stand. Ob Charpentiers viel gepriesene, zwar angenommene, aber bis jetzt noch immer wieder zurückgestellte »Louise« sich tatsächlich als dem Lobgetöne entsprechend erweisen wird, das muß sich erst zeigen. Es ist wenigstens schon von mehreren Seiten der Ruf laut geworden: »Du bist blaß, Luise!«

Die erste Oper des neuen Jahres war der »auf Allerhöchsten Befehl« gegebene »Robert der Teufel«. Weit mehr als all' der Spuk auf der Bühne und das Erkünstelte in der Musik zog meine Aufmerksamkeit und meine innere Teilnahme die große Hofloge an, in der das Kaiserpaar mit allen Kindern saß. Und als die aus den Gräbern erstandenen sündigen Nonnen mit ihrer Oberin in den lüsternen Ballettsprüngen und -windungen sich ergingen, da war es mir Trost und Erholung, das

liebliche, blonde Prinzeſschen indes anschauen zu können. — Beethovens Geburtstag wurde mit einer Aufführung des »Fidelio« begangen, die mir im Orchester löblich war. Fräulein *Plaichinger*, die zum ersten Male in der Titelgestalt erschien, reichte für ihre Aufgabe nicht aus. Es ist so, wie ich meinerseits längst behauptete: für die klassische Oper fehlt ihr die Fähigkeit, eine Melodie schön getragen auszuführen und edles Empfinden auszudrücken. »Santuzza« aber, das »Mädchen von Navarra« und dergleichen Rollen sind ihr Herrschgebiet. — Auch Webers Geburtstag beging die Königliche Oper und hatte dazu »Euryanthe« einstudiert. Es war auffallend, einen wie geringen Eindruck das Werk jetzt machte. Die Berliner hatten recht, als sie es bei seiner hiesigen Erstaufführung schon die »Ennuyante« nannten, und Wagner hatte recht, als er den »Freischütz« mit dem duftigen, herzigen Veilchen auf der Wiese verglich, und die »Euryanthe« mit der Feldblume, die man in die prächtigen Gefäſse der Prunksäle trug, wo sie die Köpfchen senkten und dahinwelkten. Ja, der Vorwurf (falls er für einen solchen überhaupt gelten kann), *Weber* sei nur für das »Singspiel«, nicht für eine groſse Oper befähigt — auch *Franz Schubert* sprach ihn aus — dieser Vorwurf ist berechtigt. Aber dennoch ist der »Freischütz« wertvoller und uns Deutschen allen mehr ans Herz gewachsen, als die Paradeopern Meyerbeers zusammengenommen. Das Soloquartett im Weberschen Werke war gut durch Fräulein *Destinn* (Euryanthe) und Herrn *Hoffmann* (Lysiart), unzureichend durch Fräulein *Reinl* (Eglantine) und Herrn *Jörn* (Adolar) besetzt.

Eine ganze Beethovenwoche hatten wir gelegentlich des Geburtstages des Meisters, den Oper, Orchester, Kammermusik-Vereinigungen und Sänger zu feiern bemüht waren. Und da gab es denn viel Herrliches zu hören. An Neuheiten brachte das vierte Philharmonische Konsert eine Symphonie No. 2 in Es-dur von *F. Weingartner*, die keine tiefere Wirkung ausübte und, so schien es, absichtlich neue Pfade und neue Ausdrucksformen vermied, und der siebente Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle eine erst im Manuskript vorhandene Arbeit von *E. N. v. Reznicek*: »Tragische Symphonie in d-moll.« Auch diesem Werke gelang es nicht, sich Teilnahme zu erwerben. Es geht sehr in die Breite und zieht weder durch Erfindung an, noch fesselt es durch seine — übrigens vortreffliche — kontrapunktische Arbeit. Und dabei ist es nicht einmal sonderlich instrumentiert. — Als der von Herrn *Siegfried Ochs* gegründete, geschulte und geleitete »Philharmonische Chor« kürzlich seinen zwanzigsten Geburtstag feierte, veranstaltete er einen Musikabend, in dem nur Berliner Tonsetzer zu Gehör kamen. Das bedeutsamste der aufgeführten Werke war wohl das vor vier Jahren entstandene »Der Abend« von *Rich. Strauſs*. Es ist die für 16 Stimmen geschriebene Komposition des Schillerschen Gedichtes »Senke, strahlender Gott«. Die Stimmen sind fast instrumental behandelt, möglichst selbständig und melodisch mit frei sich bewegenden Harmonien. Das gibt prächtige Klangwirkungen, und das Ganze macht einen bedeutenden Eindruck, ist aber natürlich ungemein schwierig in der Ausführung. Selbst der sehr leistungsfähige Philharmonische Chor sang es nicht durchweg rein. Dann gab es den 13. Psalm für Sopran- und Baſssolo, achtstimmigen Doppelchor, Orgel und Orchester von *O. Taubmann*. Das Tonstück ist in gutem Sinne modern, da es wohl die Form betont, aber in kunstvoller Art gestaltet und mit fast dramatischer Kraft erfüllt ist. Die Begleitkörper haben dabei in weit selbständigerer Weise zu wirken, als man es gewohnt ist. — Das »Sonnenlied« jedoch von *Fr. E. Koch* für Soli, Chor, Orchester und Orgel bereitete den Hörern während seiner halbstündigen Dauer nicht eine Minute lang Freude. Der Chor »Gesang an die Sterne« von *E. Rudorff* und »Mahomets Gesang« von *R. Kahn* sind wohlklingende, aber nicht schwerwiegende Werke. — Dann sang Frau *E. Herzog* Lieder von *H. Pfitzner*, *E. E. Taubert*, *E. Humperdinck* und *S. Ochs*. — Ein echtes und rechtes »Jugendkonzert« veranstaltete Herr *E. Jaques-Dalcroze* aus Genf. Er hat liebliche Kinder-, Tanz- und Volkslieder gesammelt, sie sehr geschickt ein- und zweistimmig mit Klavierbegleitung gesetzt und läſst sie nun von Kindern im Chore ausführen. Die Kleinen, im Alter von 8—14 Jahren, hatten Text und Ton sicher gelernt und trugen die gefälligen Stücke mit ersichtlicher Freude vor, indem sie marschierten oder Reigen bildeten oder andere Bewegungen schlichter, kindlicher Art dabei ausführten. Die deutsche Übersetzung der Lieder könnte noch besser sein, ihre Musik ist wohlgelungen. Groſse und Kleine hatten ihre Lust an dieser Aufführung, die ein Muster von dem bot, was ein »Jugendkonzert« sein muſs. Kein bloſses, oft stumpfsinniges, stundenlanges Anhören schwerer Tonstücke, sondern eine fröhliche Ausführung verständlicher, durch Selbsttätigkeit zum Eigentum gewordener Musik, sei es nun Gesang oder Instrumentmusik.

Rud. Fiege.

Dresden. Ein Rückblick auf die erste Hälfte der diesmaligen Saison zeigte, daſs das musikalische Leben unserer Stadt sich reger gestaltete, als man bei der Ungunst der Zeiten wohl erwartet hatte. Im besondern war auch der Besuch der Veranstaltungen durchschnittlich ein ganz befriedigender, und erst unmittelbar vor dem Christfest geschah es, daſs eine *Moran-Olden* mit ihrem Gatten, dem Bayreuthberühmten Baritonisten *Bertram* ihr angesagtes Konzert »vertagen« muſste. Daſs ein gewisses Zurückgehen der Konzertflut im allgemeinen eingeleitet ist, nun das ist ja am Ende kein Schaden, und diese Bewegung würde begünstigt werden durch die beabsichtigte Erhöhung der Sinfonie-Konzerte der Kgl. Kapelle im Opernhause. Diese bestehen jetzt aus 6 reinen Orchesterabenden und 6 Veranstaltungen unter Mitwirkung hervorragender Solisten und den letzteren werden über kurz oder lang noch 6 gleiche »gemischte« Abende angefügt werden. Man nehme dann die fünf Philharmonischen Künstler-Konzerte der Firma F. Ries (F. Plötner) hinzu, und man hat einen stattlichen Fundus an Veranstaltungen, in denen Sangeskünstler und Instrumentalisten von Rang und Ruf zum Worte kommen können. Selbstverständlich wird aber nach wie vor das Bedürfnis sich geltend machen nach Klavier-Recitals und speziellen Lieder-Abenden, weiterhin wird man es solchen, die auf dem Podium erst etwas werden wollen, nicht verwehren können, wenn sie »aus eignen Mitteln« sich den Weg an die Öffentlichkeit bahnen. — Kommen wir nun des näheren auf unser bisheriges dieswinterliches musikalisches Leben zu sprechen, so möchten wir nur »Ereignisse« herausgreifen. Das geschäftsmäſsige Verzeichnen Dieser oder Jene hat gesungen, gegeigt, Klavier gepaukt etc. hat bei dem gegenwärtigen Reiseverkehr aller der stars von mehr oder minderem Glanze wenig Zweck.

Etwas anderes ist es immer schon, wenn man davon zu berichten hat, daſs sich die hiesigen Chorleiter zu recht ansehnlichen Taten aufschwangen. Da bot der rührige und intelligente *Albert Römhild* in der Martin Lutherkirche das groſse Requiem von Dvorak und Saint-Saëns »Sündflut« am Totensonntag, Rheinbergers »Stern von Bethlehem« am Christfest, erstere beiden Werke als

Neuheiten. Wirkliche »Kirchenmusik« bringt weder Dvorak noch Saint-Saëns, beiden wird das Gotteshaus zum — Konzertsaal. Aber bei dem Böhmen spürt man doch, dafs er kirchlich schreiben könnte, während bei dem Franzosen dies fast ausgeschlossen erscheint. Der seiner ganzen Nation eigene Zug zum Theatralischen leuchtet überall hindurch, und so erscheinen auch die polyphonen Anwandlungen Saint-Saëns im Gegensatz zu denen Dvoraks von recht oberflächlicher Art. Schliefslich aber bleibt ernstlich weltabgewandt auch dieser nicht. Seine Mehrstimmigkeit atmet auch nicht gerade »den Geist der Gemeinschaft gleichgestimmter Seelen, die anbetend sich dem Throne des Ewigen nahen«. Wo ist dieser überhaupt noch zu finden? Und ist nicht dessen Schwinden die Ursache, warum den polyphonen Gebilden neuerer Meister die lebendige Kraft abgeht? Man hat verlernt, sich als ein Glied des Universums zu fühlen, als einen Teil des einen grofsen, unteilbaren Weltganzen, man bildet sich ein, selber ein Ganzes zu sein. Und so mafst man sich auch an, mit Kling, Klang und Gloria vor Gottes Thron zu treten, so gut wie in den Zeiten eines *Hasse*, *Jomelli* u. a., in deren Werken man auch die Sätze suchen mufs, in denen es einmal dem Komponisten wirklich zum Bewufstsein kam, dafs er seine Kunst in den Dienst des Höchsten — nicht des »Allerhöchsten«, dessen Hofkapellmeister man war — gestellt hatte. Diesen »Renaissancecharakter« trägt nun auch Liszts »Christus« zur Schau, den uns Herr *v. Baussnern* mit seinem Chorverein jetzt noch einmal im Gotteshause bescherte. Das ist der »stilo rappresentativo«, wie er im Buche steht, die volle und echte Emanation einer Künstlernatur, die auch in manchem menschlichen Zuge, in der Gröfse der Anschauung vom Leben, in der Neidlosigkeit, im Kultus der Frauenschönheit etc. den Geist jener Zeiten atmet, die notwendig waren, um auch für die nordische Welt den Lichtglanz der Sinnenfreudigkeit aufgehen zu lassen. Liszt berauschte sich förmlich an dem Glanze des Kultus seiner Kirche, an dem Weihrauchdufte der Mysterien derselben, und so posiert dem nüchternen Verstande in diesem Christus manches erscheinen mag, dem, der das Werk schrieb, erschien seine Verzückung, wie seine Zerknirschung echt, wie ja vielleicht auch jene Künstler, die wir oben nannten, nicht wufsten, dafs sie ihrer Eitelkeit dienten, als sie Gott zu dienen meinten. Wie dem sei, was »empfundene« Musik, Musik des Herzens im Gotteshause zu bedeuten hat, das brachte erst wieder J. S. Bachs »Weihnachtsoratorium« zum Bewufstsein, das gleichfalls Herr *v. Baussnern* mit seinem Chore vorführte. Wenden wir uns nun dem zu, was das Konzertleben im engern Sinne zu Tage förderte, so präsentiert sich dies, wie immer, am stattlichsten in den Programmen der Sinfonie-Konzerte der Kgl. Kapelle, wenn auch beispielsweise die populären Trenkler-Konzerte im Gewerbehaus sehr novitätenreiche und die Veranstaltungen des Mozart-Vereins sehr genufsreiche sind. Auf letztere konnte selbst der Tod *Alois Schmitts* nur vorübergehend hemmend einwirken. Schon das »Extra-Konzert« mit Richard Straufs und seiner Gattin konnte in geplanter Weise in Scene gehen und mit um so glänzenderem Erfolg, als der Modernste der Modernen durch die klassische Ruhe seiner Direktionsweise, wie durch seine geschmackvolle Wahl: Violinkonzert und Lieder sich im Sturm aller Sympathien gewann. Dem zweiten, eigentlichen Mitglieder-Kunzert liehen Prof. Dr. *Reimann*-Berlin und eine sehr sympathische junge Sängerin Frl. *Culp* ihre Mitwirkung. Zurückkommend auf die Sinfonie-Konzerte der Kgl. Kapelle, so verzeichneten die Programme derselben als Novitäten: Chabrier »Espana«, Huber »Böcklin-Sinfonie« und Max Schillings »Zwiegespräch«. So recht »satt und froh« machte einen keines der drei Werke. Relativ und absolut am wertvollsten ist ohne Zweifel die Sinfonie Hubers, die doch auf jeder Seite den gediegenen, kenntnisreichen und gewandten Musiker erkennen läfst. Was dem Werke vor allem fehlt, ist eine stilistische Einheitlichkeit. Es pendelt zwischen den Prinzipien der älteren, formalen Kunst und denen der phantasiefreieren modernen. Die ersten Sätze sind offenbar auf ein verborgenes Programm hin im alten Stile komponiert, der letzte gefällt sich darin, ein solches gerade recht ostentativ zur Schau zu tragen. Aber statt dafs nun Huber wenigstens ehrlich den Modernen herauskehrt, hängt er sich wieder ein Mäntelchen (Variationenform) älteren Schnittes um.

Gleichwohl sind diese musikalisch kolorierten Böcklin-Bilder ohne Zweifel als solche das, was das Werk heute »anziehend« macht. Die Kunst des musikalisch formalen Gestaltens, die der Komponist auch hier bekundet, steht gegenwärtig nicht im besonderen Ansehen. Da mufs man schon ein Franzose sein und die Sache weniger ernsthaft anfassen. Chabriers Orchester-Rhapsodie »Espana« ist eigentlich ein Nichts, ein paar Walzertakte allgemeinster Herkunft bilden vereint mit einigen markanten rhythmischen Motiven die Ingredienzen dieses musikalischen Zwischengerichts. Aber diese Herren von jenseits der Vogesen verstehen das Schaumschlagen. Erst wenn man das Gericht genossen hat, kommt einem die substantielle Minderwertigkeit zum vollen Bewufstsein. Und wie Schuch solch eine Schüssel »anzurichten« versteht. — Lieber wie die schale Kost, die uns Max Schillings mit seinem »Tongedicht« vorsetzte, ist uns solch französisches Haché allerdings noch immer: Es ist doch das Produkt einer »nationalen Küche«. Aber dieses fade, süfslich sentimentale »Zwiegespräch« einer Violine und eines Violoncello war so ziemlich das abgestandenste Gericht, das uns in letzter Zeit aufgetischt wurde. Die aufdringliche und redselige »Kapellmeisterei« im Orchester liefs den erklärten Bankerott an musikalischen Gedanken nur noch erschreckender zu Tage treten. Kurz, auch Männer wie Schillings sollten immer warten bis ihnen etwas einfällt, ehe sie zur Feder greifen. Auswärtige Solisten in den bisherigen Konzerten waren nur die Damen *Litvinne* und *Bloomfield-Zeisler*. Erstere, die tapfere russische Wagner-Vorkämpferin enttäuschte einigermafsen. Eine Brünhilde, mehr in der Erscheinung, als in den stimmlichen Mitteln. Die amerikanische Pianistin feierte Triumphe. Indes kann nicht verschwiegen werden, dafs ihre Stärke nicht in einem seelenvollen Spiel liegt. Dagegen überraschte sie durch eine Eleganz und Anmut, überhaupt eine Feinkunst, von der man nicht vermutet hätte, dafs sie im Lande der »Trusts« gedeiht. Otto Schmid.

— Aus **Dresden** schreibt man uns: Wie im Vorjahre, so kam auch am vergangenen Christfest im Vesper-Gottesdienst der Frauenkirche unter Leitung des Herrn Kantor *Paul Schöne* jener Weihnachts-Hymnus von *Franz Tuma* zur Aufführung, der zuerst als Musikbeilage (Heft 9, Jahrg. 1902 d. Blätter) in die Hände der Leser kam und seitdem in einer Sonderausgabe in Partitur und Stimmen erschien. Das auch kleineren Kirchenchören zugängliche Werk, das durch die beiden dankbaren Soli (mit obligater Violine) noch einen ganz besonderen Reiz gewinnt, gibt sich an sich so anspruchslos und verrät doch in jedem Takte die Hand eines Meisters. *Franz Tuma*, aus dessen Schaffen die Blätter für Haus- und Kirchenmusik bereits manche Perle in dankenswerter Weise zu Tage förderten, war offenbar einer jener Männer, denen ihre Kunst zum Ausdrucksmittel ihres gläubigen Empfindens wurde.

Dieses aber wieder war erfüllt von dem Geiste jenes Bekenntertums, das die Heilswahrheiten des Christentums dergestalt sich zu eigen gemacht, dafs man von einem »wissenden Glauben« reden darf. Ihn kündet im besonderen auch das in Rede stehende Werk, das voll und ganz ist, was es sein soll, ein Hymnus, ein Preis- und Danklied auf die heilbringende Mission des Erlösers. Wie warm und innig tönt uns gleich der gläubig hoffende Gesang entgegen: »Jesus, Erlöser, der Menschheit Retter, Du.« Wie lieblich umschmeichelt ihn der Violine Klang. Und dann wie steigt inbrünstig der Menschheit Flehen zum Himmelsthron in dem kurzen Largo des Chors oder Soloquartetts empor! Gleichsam sinnenden Ausdrucks beginnt die folgende Alt- (oder Bafs-) Arie »Gedenk' daran, o Menschenkind«, in der sich, wenn man so sagen will, eine Art Katharsis in dem Werke vollzieht, und die mit einem direkt an Händel mahnenden Ausdruck jubelnder Gläubigkeit schliefst. Ein kurzes Duo der beiden Solostimmen leitet dann unmittelbar zu der auf einem wahrhaft glanzvollen Thema sich aufbauenden Chorfuge über, in der das Ganze in höchster Weihe ausklingt. Alles in allem, dieser Hymnus erscheint weitester Verbreitung wert, und es ist bezeichnend für seine Wirkung, dafs hierselbst aus der Frauenkirchen-Gemeinde heraus der Wunsch laut wurde, er solle in Zukunft **alljährlich** in der Weihnachtszeit zur Aufführung gelangen.

Besprechungen.

Bulthaupt, Heinrich, Dramaturgie der Oper. Zwei Bände nebst einem Beilageheft Notenbeispiele. Zweite, neu bearbeitete Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Das Werk, ein Seitenstück zu des gleichen Verfassers Dramaturgie des Schauspiels, soll nicht gelehrt, sondern praktisch sein mit dem »höchsten Zweck, alle, die sich dem Genufs eines musikalisch-dramatischen Kunstwerkes mit offener Seele und erschlossenen Sinnen hingeben, an den Quell ihrer Freuden zu führen und durch die künstlerische Betrachtung die Lust ihres künstlerischen Empfangens zu erhöhen«. *Bulthaupt* hat daher nicht didaktisch auseinandergesetzt, dafs in der Oper Wort, Ton und Handlung ein Kompromifs schliefsen, aus dessen Natur sich a priori bestimmte Gesetze der Oper ergäben, deren Innehaltung den theatralischen Erfolg bestimmen müsse, er hat vielmehr in sieben Abteilungen (Gluck, Mozart, Beethoven, Carl Maria von Weber, Meyerbeer, Richard Wagner, Nach Wagners Tode lauten die Überschriften) eine Reihe von Opern dramaturgisch analysiert und gezeigt, wie die vollkommene künstlerische Wirkung einer Opernstelle resp. ganzen Oper immer da vorhanden ist, wo die Empfindung sich in Bewegung umsetzt und damit die musikalische Situation erzeugt. Diese Erkenntnis wird zahlreichen Menschen als erst durch Wagner begründet gelten, sie ist aber bei allen grofsen Bühnenkomponisten lebendig gewesen und von Gluck bereits theoretisch auch im Vorwort zur Alceste und dem zu Paris und Helena ausgesprochen worden. Der Fortschritt von Gluck zu Wagner liegt also nicht so sehr in prinzipiellen Momenten als in den individuellen. Eine Probe auf das Gesagte gestattet der Vergleich z. B. des Don Juan und Tannhäuser, bei dessen Andeutung *Bulthaupt* zu folgenden interessanten Sätzen gelangt: »nur diejenigen musikalisch-dramatischen Motive und Situationen sind die wahrhaft packenden, zu deren Verdeutlichung die Pantomime genügt. Bedarf ein Stoff einer komplizierten Exposition, reichlichen Geschichtsdetails, weitläufiger Aufklärungen, dann wird er das Publikum entweder verwirren, oder die Hörer werden sich unbekümmert um das Verständnis der Handlung über die Dunkelheiten derselben hinwegsetzen und sich anstatt an das Musikalisch-Dramatische nur an das Musikalische halten.« Die Unterschiede zwischen den grofsen Musikdramatikern sind nur darin begründet, dafs dem einen Talent die Musik, dem andern das Drama mehr »liegt«, und dafs infolgedessen bei dem einen Meister bei aller Innehaltung der musikdramatischen Gesetze die Musik, bei dem andern das Drama überwiegt. Ein Unterschied ist weiter bedingt durch die Änderung und Vergröfserung der musikalischen und scenischen Mittel, durch den Wandel des Gefühls, das immer sublimierter auch musikalisch immer differenzierter sich ausspricht. Endlich aber ist mehr und mehr die innere Einheit der Oper auch äufserlich sichtbar geworden, indem das einen ganzen Akt umfassende symphonische Gewebe der Musik die Nummern ablöste. — Soviel von dem Inhalt dieses bedeutenden Werkes, das für die vorwagnerische Kunst ein besonderes Gewicht dadurch empfängt, dafs es die Kunst des Zusammendenkens von Scene und Musik, die nunmehr an Wagner gelernt sein — sollte, auch auf die früheren Meister des Musikdramas anwenden lehrt. Welcher Laie studierte z. B. Mozarts Figaro, Don Juan, Beethovens Fidelio, Webers Freischütz anders als nur nach der musikalischen Seite? Selbst die sich von Berufs wegen mit der dramatischen Seite der vorwagnerischen Musik zu befassen haben, sündigen ja oft genug durch unsinnige Regieanordnungen gegen den heiligen Geist der Oper, so dafs auch ihnen *Bulthaupts* Buch sehr nützlich und fördersam ist. Es ist auch dem Regisseur zu dienen bestimmt und erzieht ihn hoffentlich schon dadurch, dafs es weit verbreitet und viel gelesen wird und das Publikum empfindlich macht gegen allen Bühnenunsinn. Einen besonderen Hinweis auf den bis auf 42 Seiten R. Wagner gewidmeten 2. Band will ich deshalb nicht unterlassen, weil manchem diese gesunden Ausführungen bei herzlicher, vollkommen den Meister würdigender und verstehender Verehrung wie eine Erlösung in dem schwärmerischen Wirrwarr der Gott-Wagnerliteratur erscheinen dürften.

H. W.

Wilhelm Brösel hat die Kundry in einem bei E. W. Fritsch in Leipzig erschienenen 26 Seiten langen Schriftchen zum Gegenstand einer ihrem Gedanken nach beherzigenswerten Studie gemacht. Er sieht in ihr den Typus des Weibes, das nach Erlösung lechzend kraft seiner starken Sinnlichkeit diese in der Lebensbejahung zu finden hofft, während Parsifal den richtigen Weg: die Entsagung, einschlägt. Als die dem Drame notwendige Parallelerscheinung zu Parsifal stellt sie *Brösel* also dar, als den Typus des sündigen, aber erlösungsfähigen Menschen, der im Augenblick der Sünde diese nicht als solche erkennt; Kundry ist nach ihm die Verführerin Parsifals, nicht weil sie mit allen Künsten bewufst danach strebt, den reinen Toren um seine Reinheit zu betrügen, sondern weil sie im Banne des Fluches der ganzen Menschheit als Weib nicht anders zu handeln vermag. Leider ist die Sprache *Brösels* mangelhaft, auch logische Fehler sind zu konstatieren, so wenn *Brösel* S. 6 schreibt: bei der ihr zu Grunde liegenden Auffassung würde der in Kundry dargestellte Begriff der Sünde nicht mit der die religiösen Satzungen aussprechenden Bibel im Einklang stehen. Die Bibel gibt hierfür nicht für den Laien und nicht für den Künstler ein absolut gültiges Mafs und speziell *Wagner* hat keineswegs gestrebt, in einer seiner Personen den Bibelbegriff der Sünde zu personifizieren. Freilich scheint *Brösel* auf diesem theologischen Standpunkt zu stehen.

Ganz anders fafst **Claudius Frhr. von Schwerin** in einer bei Feodor Reinboth in Leipzig erschienenen Schrift »Richard Wagners Frauengestalten« die Kundry auf: sie sei eine allgemeine, isoliert stehende Type: »auf der einen Seite weit von dem Göttlichen entfernt, trennt sie auf der andern Seite eine ebenso weite Kluft von der Natur eines Menschenweibes, so wie sie sich (bei ihrem ersten Auftreten) dem Beschauer zeigt, ist sie: halb Mensch, halb Geist.« Dem Einzelnen geht dieser Aufsatz tiefer als der *Brösels*, so z. B. wenn Kundrys Kenntnis von der Jugend Parsifals nicht als auf zufälliger Bekanntschaft beruhend aufgefafst wird, sondern als auf dem »Wissen des ewigen Alters« beruhend — Kundry ist ja eine Ahasver-Erscheinung — die Grundauffassung ist schärfer wie die *Brösels*, da der Zwiespalt im Charakter Kundrys als der nach Erlösung sich sehnenden frommen Gralsdienerin und der Klingsors Macht infolge des Fluches ihres Lebens gehorsamen Verführerin eine einheitliche Auffassung dieses Weibes ausschliefst. — Die letztere Schrift befafst sich auch mit der Brünhilde in ansprechender Form. Sie sei empfohlen, sie kostet 1,50 M. F. R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



VII. Jahrgang. 1903.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 3.
Ausgegeben am 1. März 1903.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Robert Eitner.

Ein nachträglicher Geburtstagsgrufs.

Von Dr. **Wilibald Nagel** in Darmstadt.

Am 22. Oktober 1902 ist *Robert Eitner* 70 Jahre alt geworden. Der freundlichen Aufforderung der Redaktion dieser Blätter, des verdienten Mannes mit einigen Worten zu gedenken, vermag ich, durch mancherlei widrige Umstände veranlafst, erst jetzt nachzukommen.

Eitner stammt aus Breslau, woselbst er 5 Jahre lang den Unterricht *Moritz Brosigs* genofs. Er ging 1853 nach Berlin und begründete dort — ich glaube, in der Bernburgerstrafse — eine Musikschule, die sich einen überaus guten Ruf erwarb und *Eitner* nach rastloser Tätigkeit ermöglichte, sich in Templin i. U. ein bescheidenes aber gemütliches Heim zu erwerben. Dort haust der eifrige Arbeiter nun seit Jahren mit seiner treu um ihn besorgten Gattin. Seine Erholung ist die Pflege seines prächtigen Gartens oder ein eiliger Gang durch das Waldesdunkel am glitzernden Templiner See entlang.

Eitners Berliner Zeit entstammen einige Kompositionen, von denen eine erst vor kurzem im Verlage von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) erschienen ist, eine vortrefflich gearbeitete und überaus wirksame Klavierphantasie (für 4 Hände). Seine Erfahrungen als Musiklehrer hat er in einem 1871 erschienenen »Hilfsbuch beim Klavierunterricht« niedergelegt.

Indessen ruht der Schwerpunkt seiner Wirksamkeit auf dem Gebiete der Musik-Bibliographie. 1867 schon errang *Eitner* den Preis bei einer von der Amsterdamer Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst ausgeschriebenen Konkurrenz durch ein »Lexikon der Holländischen Tondichter«; ein Jahr darauf wurde auf seine und *Franz Commers'* Veranlassung die »Gesellschaft

für Musikforschung« ins Leben gerufen, deren Organ, »Die Monatshefte« *Eitner* seit 1869 leitet. Auch die »Publikationen« der Gesellschaft sind zum grofsen Teile von ihm bearbeitet worden. 1877 erschien eines seiner Hauptwerke: »Bibliographie der Musiksammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts«, und sein grofs angelegtes »Quellenlexikon« ist heute bis zum 7. Bande gediehen. Ein nicht hoch genug zu wertender Fleifs steckt in dem Riesenwerk, das für alle Zeiten einen Ehrenplatz in der musikwissenschaftlichen Literatur behaupten wird.

Es soll hier weder eine Übersicht über *Eitners* zahlreiche Arbeiten gegeben noch eine Kritik seines Lebenswerkes versucht werden. Was wir an *Eitner* in freudiger Hingabe an seine Aufgabe entstandenen Schöpfungen besitzen, wissen die Fachleute.

Eitner ist als Musikhistoriker self made man. Vom Gebiete des historischen Pragmatismus hat er sich nahezu fern gehalten, aber in seinen bibliographischen Hilfsbüchern Arbeiten geschaffen, die heute kein Musikforscher mehr entbehren kann. Als er auftrat, lag die Musikbibliographie noch arg darnieder, seinem zielbewufsten und selbstlosen Wirken ist es mit in erster Reihe zu danken, wenn die Verhältnisse sich heute zum Bessern gewendet haben.

Es ist ein stilles Wirken, bei dem von allem Anfang an die Aussicht auf materiellen Gewinn und äufsere Ehren ausgeschlossen war.[1]) Aber von der aufrichtigen Teilnahme der Fachgenossen begleitet schreitet der Siebzigjährige rüstig voran auf der Bahn, die er sich in richtiger Würdigung seiner besonderen Begabung selbst gewählt, und schon plant der Unermüdliche eine neue umfangreiche Arbeit.

Möge ihm ein freundliches Geschick, das ihm körperliche Rüstigkeit bis heute bewahrte, die Erfüllung auch dieses Wunsches gewähren.

[1]) Kürzlich wurde *Eitner* zum königlichen Professor ernannt.
Die Red.

Jllusions-Ästhetik.

Von Prof. **Josef Sittard** (Hamburg).

»Die Kunst ist die Darstellung des Schönen«. Es ist dies ein Satz, den wir in der ganzen älteren ästhetischen Literatur eben so oft vorfinden wie das Dogma, dafs das gemeinsame Kennzeichen aller Künste das Schöne sei. Wenn wir aber nun ganz haarscharf definiert haben wollen, was denn eigentlich dieses Schöne sei, dann belehrt uns der eine, dafs das Schöne das begriffsmäfsig Vollkommene oder das sinnlich Angenehme sei, ein anderer wieder versteht darunter die Idee in sinnlicher Erscheinung oder die Kongruenz der Idee mit der Form u. s. w. Und wenn wir uns dann durch alle diese Lehrgebäude und Systeme durchgearbeitet haben, dann sind wir gerade so klug wie zuvor. Was nennen wir nicht alles schön im Leben, ohne dafs wir den Begriff genauer zu analysieren vermöchten! Man spricht von einem schönen Gemälde, einer schönen Symphonie und — wenigstens in Norddeutschland — von einem schönen Braten. Schliefsen wir aber auch das rein Sinnliche von vornherein aus, so bleibt doch noch ein so unbegrenztes Gebiet übrig, dafs wir auf der unsicheren Grundlage, die die Ästhetik uns bisber geboten, unmöglich zu einer sicheren Erkenntnis des eigentlichen Wesens der Kunst kommen können. Auch die neuere Ästhetik bleibt uns hier die klare, präzise Antwort schuldig. *Konrad Lange*, Professor der Kunstwissenschaft an der Universität Tübingen, hat es vor kurzem in einem gröfseren Werke[1]) unternommen, die wissenschaftliche Forschung durch eingehende Begründung der Illusionstheorie nicht nur auf eine neue Grundlage zu stellen, sondern auch weitere Kreise zum Nachdenken über das Wesen der Kunst und ihre Aufgaben anzuregen. Konrad Langes Werk räumt endlich einmal mit allem und jedem Schuljargon gründlich auf, mit aller metaphysischen Weisheit und den transcendentalen Tüfteleien der Zunft. An die Spitze seiner Ausführungen stellt der Verfasser den Satz, dafs es die Aufgabe der wissenschaftlichen Ästhetik sei, durch psychologische Analyse des künstlerischen Geniefsens und Schaffens und durch vorurteilslose Benutzung aller uns bekannten Tatsachen des künstlerischen Lebens, den ästhetischen Gattungsinstinkt des Menschen, das Allgemeinmenschliche an jeder künstlerischen Tätigkeit zu ermitteln. Es handelt sich bei Lange also darum, nicht etwa der Kunst bestimmte Formen oder einen bestimmten Inhalt als ein für allemal »schön« vorzuschreiben, sondern das Dauernde der Kunst von dem Vergänglichen und Wechselnden zu scheiden und das nachzuweisen, was sich in der Geschichte der Kunst durch die verschiedenen Formen und den verschiedenen Inhalt hindurch als ewig, als allgemeingültig durchgesetzt hat. Die ältere Ästhetik schrieb der Kunst einen bestimmten Inbalt oder eine bestimmte Form vor, weil sie der Ansicht war dafs eben in diesem Inhalt oder in dieser Form »das Schöne« bestehe, während die neuere Ästhetik nur verlangt, dafs Form und Inhalt in einem bestimmten Verbältnis zueinander und zum Menschen, zu seinem Gefühl, seiner Auffassung von der Natur und vom

[1]) Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer realistischen Kunstlehre. 2 Bände, 800 Seiten. Berlin, G. Grote.

Leben stehen sollen. Das ästhetische Bedürfnis des Menschen ist aber etwas Psychisches. Bei der Bestimmung der künstlerischen Gesetze kann es sich daher nur um die Art handeln, wie der Inhalt und die Form psychisch verarbeitet werden. *Lange* führt nun im Anschlufs hieran aus, dafs das Schöne, losgelöst vom Inhalt und der Form, lediglich auf diesen psychischen Vorgang zu gründen und dieser psychische Vorgang selbst als unmittelbare Ursache der ästhetischen Kunst aufzufassen sei.

Die Illusionstheorie *Langes* ist die einzige Theorie, die die Loslösung der Kunst sowohl vom Inhalt wie von der Form konsequent durchführt. Dadurch, dafs sie das Wesen der Kunst lediglich in dem psychischen Vorgang der Illusion erkennt und nachweist, dafs diese Illusion den Kern des Kunstgenusses ausmacht, kommt sie dazu, die in der Praxis schon längst erfolgte Emanzipation der Kunst von den übrigen Gebieten des geistigen Lebens auch wissenschaftlich zu rechtfertigen. Diese Illusion ist aber nicht eine wirkliche Täuschung, sondern ein ästhetisches Spiel, eine bewufste Selbsttäuschung, eine versuchte Verschmelzung, oder eine durchschaute Verwechselung, alles Ausdrücke, die nur dazu dienen sollen, den psychischen Vorgang, auf den alles ankommt, nach seiner besonderen Art im Unterschied von allen anderen geistigen Tätigkeiten zu charakterisieren. Mit dem Nachweis des Illusionsbedürfnisses als der eigentlichen Quelle der Kunst ist natürlich noch nicht jeder Streit aus der Welt geschafft. Nach wie vor werden die verschiedensten Urteile über die Kunst gefällt werden, da das Illusionsbedürfnis des Menschen ein verschiedenes ist und bleiben wird; und ob eine bestimmte Kunst dieses Bedürfnis befriedigt oder nicht, hängt im einzelnen Falle immer von der Art der Vorstellungen ab, die ein Mensch von der Natur und vom Leben hat. Man kann aber in Zukunft den Wert eines Kunstwerks nicht mehr in Dingen suchen, in denen er absolut nicht liegen kann, weil sie gar nicht in das Belieben des Künstlers gestellt sind. Man wird ein Kunstwerk auch nicht mehr deshalb als häfslich bezeichnen, weil es Züge aufweist, die uns selbst vielleicht unsympathisch sind, anderen aber sehr gut gefallen können.

Konrad Lange definiert die Ästhetik als die Wissenschaft von den ästhetischen Lustgefühlen. Die frühere spekulative Ästhetik ging bei ihren Untersuchungen gewöhnlich von einem meist metaphysisch gewonnenen Begriff des Schönen aus. Die Illusions-Ästhetik beginnt aber ihre Untersuchungen nicht mit der Frage nach dem Schönen, sondern mit der Frage nach der Kunst. Nach eingehender Erörterung all der hier sich aufdrängenden Fragen kommt *Lange* zu dem Schlufs, dafs Kunst im weitesten Sinne des Wortes eine teils angeborene, teils durch Übung erworbene Fähigkeit des Menschen ist, sich und anderen ein Vergnügen zu bereiten. »Das Kunstschöne ist der Komplex aller Eigenschaften des von Menschen Geschaffenen, die ein solches Vergnügen gewähren.« Diese Definition ist bedeutend enger als die des Schönen überhaupt, weil sie das Naturschöne ausschliefst, worauf der Verfasser erst am Schlufs seines Werkes zu sprechen kommt.

Die praktische, ethische und wissenschaftliche Zwecklosigkeit ist neben ihrem Lustcharakter ein wesentliches Kennzeichen der Kunst. Nun verfolgen aber die Architektur und dekorative Kunst auch einen praktischen Zweck. Sie können aber auch nur insoweit zu den Künsten gerechnet werden, als sie in ihren Formen über das, was der praktische Zweck, das Material und die Technik fordern, hinausgehen.

Die ästhetische Lust, die uns das Kunstwerk als Kunstwerk verschafft, ist weder von der Qualität des Inhalts noch von der Qualität der Form abhängig, sondern beruht lediglich auf der Stärke und Lebhaftigkeit der Illusion, in die uns der Künstler durch sein Kunstwerk versetzt. Diese Illusion ist nun zunächst eine Anschauungs-Illusion, d. h. sie bezieht sich auf eine Anschauung, ihr Inhalt ist eine Anschauung. So sagen wir uns einem Bilde gegenüber: Der Maler versetzt uns in Illusion, er bietet uns den Anblick einfacher Leinwand, einfacher Farben, die darauf aufgetragen sind, und zwingt uns mit diesen toten Stoffen die Vorstellung des Lebens auf. Die Illusion ist hier also nichts anderes, als die durch bestimmte Farben auf einer Fläche erzeugte Vorstellung einer Sache oder einer Person, die in Wirklichkeit gar nicht da ist. Der Maler gilt uns ein Scheinbild, und wenn wir dieses Scheinbild sehen und es in die Wirklichkeit übersetzen, so vollziehen wir einen schöpferischen Akt des Bewufstseins, zu dem uns der Künstler mit seiner Kunst anregt. Die Illusion ist in diesem Falle eine Form- und Farbenillusion, denn wir sehen Formen und Farben, die nicht da sind. Die Formen, die wir auf dem Bilde sehen, sind ja keine wirklichen, plastischen Formen, sondern nur flächenhafte Surrogate der Formen; und die Farbenempfindungen, die man hat, rühren nicht von dem wirklichen Fleisch, dem wirklichen Himmel u. s. w. her, sondern von Ölfarben-Pigmenten, die auf eine Fläche aufgetragen sind. Auch von einer Bewegungs-Illusion kann man sprechen, da z. B. der gemalte Reiter sich nur zu bewegen scheint; er besitzt eine Haltung, aus der man sich die Bewegung ergänzen mufs.

Wie von einer Illusion der Anschauung, kann man nun aber auch von einer solchen sprechen, die sich auf Gefühle und Stimmungen bezieht, die man bei Kunstwerken zu sehen glaubt, die sie in Wirklichkeit nicht haben, oder dafs man sich selbst von diesen Gefühlen und Stimmungen erfüllt denkt, ohne doch wirklich von ihnen erfüllt zu sein.

So gut ich mir vorstellen kann, etwas zu sehen, was ich nicht sehe, kann ich mir auch vorstellen, etwas zu fühlen, was ich nicht fühle, da Sehen und Fühlen zwei psychische Vorgänge sind, die sowohl wirklich wie auch in der Vorstellung erlebt werden können. Die Gefühlsillusion bildet den Kernpunkt der Illusions-Ästhetik und wird am stärksten den Zorn der Zunft erregen, nicht weniger auch die des normalen Bildungsphilisters wachrufen, der da meint, dafs der Künstler jedes Gefühl, das er darstellt, auch selbst haben und der Geniefsende das, was er beim künstlerischen Genufs fühlt, auch wirklich in allem Ernst fühlen müsse. Dem Philister wird es natürlich in alle Ewigkeit unverständlich bleiben, dafs z. B. der Dichter in vielen Fällen nicht durch ein bestimmtes Ereignis zum Dichten veranlafst wird, sondern sich erst durch einen Willensakt in die Stimmung versetzt, aus der heraus er dichten will.

Ich gehe nunmehr auf den Begriff Illusion etwas näher ein. In dem gewöhnlichen, unkünstlerischen Sinne ist Illusion ein seelischer Zustand, in dem man etwas glaubt, was nicht Wirklichkeit ist. Ein solcher Zustand setzt entweder einen subjektiven Irrtum, an dem nur das Individuum selber schuld ist, oder einen Betrug von anderer Seite voraus. Im ersteren Falle reden wir von einer Selbsttäuschung, im zweiten von einem durch Täuschung erzeugten Irrtum. Die Erzeugung der künstlerischen Illusion ist nun aber nach *Lange* nicht die Folge einer wirklichen, sondern vielmehr einer spielenden Täuschung. Und die Selbsttäuschung, der sich der künstlerisch Geniefsende hingibt, ist keineswegs ein wirklicher Irrtum, denn er weifs ja ganz genau, dafs er sich täuscht; er hat während der ästhetischen Anschauung nicht nur das Vorgetäuschte im Bewufstsein, sondern auch die Täuschung als solche, d. h. die Mittel, mit denen sie hervorgebracht wird. Es sind also bei der ästhetischen Anschauung eigentlich zwei Vorstellungen gleichzeitig im Bewufstsein vorhanden. Erstens die, dafs der ästhetische Schein Wirklichkeit, dann jene, dafs der Schein, d. h. eine Schöpfung des Menschen sei. Diese Zweiheit der Bewufstseinsvorgänge, dieses gleichzeitige Vorhandensein zweier verschiedener Bewufstseinsinhalte bezeichnet nun *Lange* als »bewufste Selbsttäuschung«. Mit dem Worte »Selbsttäuschung« will er die möglichst lebendige Erzeugung einer Vorstellung, der keine Wirklichkeit zu Grunde liegt, mit dem Worte »bewufst« das Bewufstsein von der Täuschung als solcher ausdrücken.

Wie kommt es nun aber, dafs uns ein Kunstwerk unter normalen Verhältnissen niemals in eine wirkliche Täuschung versetzt? Weil eben jedes Kunstwerk neben seinen illusionserregenden Momenten auch illusionsstörende hat und diese sich dem Bewufstsein ebenso aufdrängen wie jene. Zu diesen illusionsstörenden Momenten gehört z. B. beim Bild der Rahmen, die Flächenhaftigkeit und die Bewegungslosigkeit. Was in der Malerei der Rahmen, das ist in der Plastik das Postament. Im Konzertsaal und im Theater sind es die erhöhte Bühne, das Podium, die Bewegung der Musiker, die ganze Umgebung u. s. w. Der künstlerische Genufs kann daher auch ein schwankender, schwebender Zustand, ein freies und bewufstes Schweben zwischen Schein und Wirklichkeit, zwischen Ernst und Spiel darstellen; es ist gleichsam ein Hin- und Herpendeln zwischen Realität und Schein, zwischen Ernst und Spiel. Auf der einen Seite — führte *Lange* schon in seiner Antrittsvorlesung[1]) am 15. November 1894 in der Aula der Universität Tübingen aus — weifs der Geniefsende ganz genau, dafs ihm nur Scheinvorstellungen, Scheingefühle oktroyiert werden, auf der andern aber bemüht er sich doch fortwährend, diese Scheinvorstellungen, diese Scheingefühle in Ernst, in Wahrheit umzusetzen. Dieser fortwährende Wechsel der Empfindungen, dieses fortwährende Ineinanderflechten von Schein und Wahrheit, von Verstand und Gefühl ist es, was das Wesen des künstlerischen Genusses ausmacht.

Einen ähnlichen Gedanken spricht *Johannes Volkelt* in seinen »Ästhetischen Zeitfragen«[2]) im zweiten Vortrag aus, der von Kunst und Nachahmung der Natur handelt. Er kommt hier Seite 66 darauf zu sprechen, dafs der Eindruck des Wirklichen nicht davon abhängig ist, dafs die Gebilde der Kunst das Wirkliche wiederholen, sondern der Eindruck des Wirklichen nur so zu verstehen sei, dafs die Gestalten der Kunst den Schein erwecken sollen, als ob uns in ihnen Wirklichkeit entgegenträte. »Der Eindruck des Wirklichen ist ein Schein, der dem Kunstwerk anhängt, ein Glaube, den es in uns hervorruft. Auf diesen Schein des Lebens, auf diesen Glauben an die Wirklichkeitsfähigkeit der Gestalten, die uns der Künstler vorführt, kommt es an.«

Die Kunst strebt nach Natur, Leben, Bewegung, Gefühl. Das kann sie aber nur, wenn sie die illusionsstörenden Momente durch ganz bestimmte illusionssteigernde Mittel aufzuheben oder vielmehr in ihrer Wirkung zu schwächen weifs. Jede Kunst ist deshalb nach *Lange* ihrem innersten Wesen nach ein Kampf gegen illusionsstörende Momente. Die Materialien, deren sie sich bedient: Holz, Stein, Bronze, Farbenpigmente, Töne, Buchstaben und Wörter sind an sich tot, bewegungslos, seelenlos. Erst der Künstler, der ihnen die Form verleiht, beseelt sie, haucht ihnen Leben ein. »In diesem Sinne kämpft die Kunst gegen die Natur, sucht sie sich dieselbe zu unterwerfen, zu durchgeistigen. Es gilt, den toten Stoff mit lebendigem Odem zu erfüllen,

[1]) Die bewufste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. Leipzig, Veit & Co.

[2]) Ästhetische Zeitfragen. Vorträge von *Johannes Volkelt.* München, F. H. Beck.

das Anorganische zum Organischen, das Übermenschliche zum Menschlichen emporzuheben. Das ist ein schöpferischer Akt, und ihn nennen wir Kunst.«

Das Mittel nun, durch das der Künstler die bewufste Selbsttäuschung erzielt, durch das er die tote Materie für die Anschauung zum Leben erweckt, ist die Form. Das Geheimnis des Schönen in der Form als solcher zu erkennen, war ein grofser Irrtum der Formal-Ästhetik. Ein Irrtum auch namentlich der, dafs man die Proportionen nach dem Gesichtspunkt des Schönen, statt nach dem des Charakteristischen beurteilte, und dafür können bestimmte mathematische Gesetze nicht aufgestellt werden. *Lange* weist an der Hand geschichtlicher Beispiele nach, dafs bei der Verschiedenheit der tatsächlich vorkommenden Proportionen und den offenbaren Abweichungen des Proportionsgeschmacks es unmöglich ist, eine Proportion empirisch als die schönste nachzuweisen. Es gibt aber auch kein von der Empirie unabhängiges Proportionsprinzip, nach dem die höchste Schönheit zu bestimmen ist. Früher pflegte man freilich derartige Behauptungen auf dem metaphysischen Begriff der Idee aufzubauen. Diese Idee war gleichsam ein kosmisches Urprinzip, das über den Dingen schwebte, eine Form des Schöpfungsplans. Wenn man aber einmal auf den metaphysischen Standpunkt überhaupt verzichtet, dann mufs auch der kosmische Ursprung fallen und die psychologische Ästhetik hat nunmehr die Aufgabe, das psychologische Korrelat der metaphysischen Idee an ihre Stelle zu setzen. Dieses ist nun die Vorstellung, die der Mensch sich aus der Anschauung der Natur gebildet hat. Der psychologische Ästhetiker, soweit er Empiriker ist, anerkennt die Variabilität dieser Vorstellung, d. h. er setzt bei jedem Individuum eine in ihren Einzelheiten andere Voraussetzung an. Die Schönheit ist dann, wie *Lange* nachweist, unter dieser Voraussetzung die Übereinstimmung eines Individuums mit der Vorstellung von schöner Natur, die sich ein bestimmter Beschauer infolge von Vererbung und Anpassung gebildet hat. Und da diese Vorstellung nachweislich bei allen Menschen, die nicht unter dem Einflufs einer gemeinsamen Kunsttradition stehen, eine verschiedene ist, so mufs auch das Schöne, soweit es mit Zahlen und Massen ausgedrückt werden kann, etwas Verschiedenes sein. Die Form erscheint nur als Vehikel der Illusion, als Mittel des Gefühlsausdrucks, der Erzeugung einer Vorstellung.

(Schlufs folgt.)

Die Anfänge der Violoncell-Literatur.

Von Prof. Dr. **Hugo Riemann.**

Bedenkt man, dafs zum mindesten seit etwa 1600 Bafs-Instrumente des Violintypus gebaut worden sind (von *Gasparo* [di Bertholotti] *da Salò;* vgl. Monatsbefte für Musikgeschichte XVI. No. 3) und dafs *Antonio Stradivari* (1644—1736) den Bau des Violoncells auf die höchste Höhe der Vollendung geführt hat, so mufs es gewifs Verwunderung erwecken, dafs das Violoncell erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts anfängt, als Solo-Instrument eine Rolle zu spielen und eine eigene Literatur zu bekommen. Das liegt nicht etwa daran, dafs man Instrumente solcher relativ tiefen Tonlage als nicht geeignet für solistische Vorträge betrachtet hätte; finden sich doch bereits unter den Erstlingen der Sonatenkomposition zu Anfang des 17. Jahrhunderts Sonaten und Kanzonen *a due bassi* mit Kontinuo oder für ein Solo-Bafs-Instrument mit Kontinuo, deren Melodieparte entweder mit tiefen Streichinstrumenten oder auch Fagott, Bafszink (Cornone), Posaune (Trombone) u. a. besetzt wurden. An Interesse für instrumentale Bafssoli hat es weder damals noch in der Folgezeit gefehlt; vielmehr ist für das späte Aufkommen des Violoncells als Solo-Instrument der Grund in der nach seiner Erfindung noch lange anhaltenden Bevorzugung des Bafs-Streichinstruments des Violen-Typus, der *Viola da gamba* (Gambe), zu suchen. Es ist gewifs merkwürdig, dafs es so langer Zeit bedurfte, bis das allein der Violine an Tonschönheit und Tonkraft ebenbürtige Cello der melancholischen und mattherzigen Gambe den Rang ablaufen konnte. Noch um 1700 steht die Gambe in allerhöchstem Ansehen und die Gambevirtuosen *Marin Marais, Johann Schenck, Ernst Christ. Hesse, Aug. Kühnel, Caix d'Hervelois* u. a. sind die allbewunderten Gröfsen des Podiums. Erst mit *Sebastian Bachs* Schüler, *Joh. Christian Bachs* Londoner Genossen an der Spitze der Bach-Abel-Konzerte, *Karl Friedrich Abel* (1725—1787) erreicht der alte Ruhm des Instruments sein Ende. Das Grablied sang der »säuselnden Gambe«, dem »schönen, delikaten Instrumente« (Mattheson, Neueröffnetes Orchester 1713) *E. L. Gerber* in seinem Neuen Tonkünstler-Lexikon (1812) in der Biographie *Abels*: »Merkwürdig ist es in der Geschichte der Musik, dafs sein Instrument mit ihm im Jahre 1787 ganz in Vergessenheit begraben worden ist, die vor hundert Jahren so unentbehrliche Gambe, ohne welche weder Kirchen- noch Kammermusik besetzt werden konnte, die in allen öffentlichen und Privatkonzerten das ausschliefsliche Recht hatte, sich von Anfang bis zu Ende vor allen andern Instrumenten hören zu lassen.« Doch überschätzt wohl *Gerber* hier

einigermaßen die Rolle, welche die Gambe im 17. und besonders im 18. Jahrhundert gespielt hat; er unterscheidet nicht genügend zwischen der *Gambe als Solo-Instrument* und der *Gambe im Ensemble* und vor allem *im Orchester*. In Italien kam offenbar schon im 17. Jahrhundert das Violoncello sogar als Solo-Instrument zu Ehren; nannte man doch den seiner Zeit angesehenen Opernkomponisten *Domenico Gabrieli* (1640—90) *Menghino del violoncello*. Schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts erscheint auch gelegentlich der Name »Violoncino« oder »Violoncello« statt des unbestimmten, aber keineswegs das Violoncell ausschließenden »Basso« auf den Titeln von Kammermusikwerken für mehrere Instrumente. Der Umstand, daß das Violoncell wie die Violine keine Bünde auf dem Griffbrett hatte, daher für reines Spiel ganz andere Forderungen an die Technik stellte (die Gambe hielt die der Violenfamilie gemeinsamen Bünde bis zu ihrem Verschwinden fest), mag freilich auch sein Teil beigetragen haben, die Verbreitung des Instrumentes zu verzögern. Dennoch läßt sich aber erweisen, daß bereits um 1700 in der Ensemblemusik mit Violinen das Cello die Gambe verdrängt hat; nur als Soloinstrument (mit Cembalo) sowie als Partner der ebenfalls tonschwachen Flöte hält sich die Gambe weiter. Im Concertino der Concerti grossi bei *Torelli, Corelli, Abaco, Händel* u. s. w. sucht man vergeblich nach der Gambe; von *S. Bachs* brandenburgischen Konzerten weist das sechste zwei Gamben auf aber nur in Gesellschaft zweier Bratschen, eines Cello (!), sowie Violone mit Cembalo; gerade daß hier die Violinen fehlen, beweist, daß die Überlegenheit des Violintons die Konkurrenz der Gambe ausschloß. Es ist darum auch höchst unwahrscheinlich, daß das Violoncell erst so spät als Baßinstrument in die Orchester aufgenommen sein sollte, wie man gewöhnlich angibt, wenn auch die Streichbässe in der früheren Orchesterbesetzung (bis zur Stilreform der Mannheimer) eine starke Stütze an den in größerer Zahl unisono mitgehenden Fagotten hatten. Da die Italiener bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts aufgehört haben, Gamben zu bauen (Grove, Dictionary I, S. 580), während die Franzosen, Deutschen und Engländer damit noch ein Jahrhundert fortfuhren, so ist wohl mit Bestimmtheit anzunehmen, daß die italienischen Opern- und Kirchenorchester mehr und mehr die Baßviolen durch Violoncelle ersetzt haben. In *A. Stradellas* Oratorium »S. Giovanni Battista« (1676) figuriert bereits ein Concertino von 2 Violinen und Violoncello (Grove II, 562), auch sind für die Wiener Hofkapelle seit 1680 Violoncelli nachweisbar (Wasielewski, das Violoncell und seine Geschichte [1889] S. 50), in Dresden wurden 1709 vier Cellisten angestellt (Fürstenau, Gesch. d. Musik u. d. Theaters etc. S. 50), am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg wurde 1702 in einem Festspiele »I pregi della Rosa« eine Arie mit obligatem Violoncello begleitet (Walter, Gesch. d. Musik u. d. Theaters etc. S. 65). Daß die Pariser Hofoper erst 1727 in *Batistin Struck* den ersten Cellisten erhalten haben soll, ist sehr wenig glaubhaft; höchst wahrscheinlich handelt es sich bei dieser Nachricht wieder um die Konfundierung der Begriffe Orchester-Baß und Soloinstrument für Virtuosenvortrag. Soll doch ein Pater Tardieu in Paris 1725 die Saitenzahl des Violoncells von sechs auf vier reduziert und die heute übliche Stimmung in C G d a eingeführt haben, weshalb man ihn gar als Erfinder des Cello bezeichnet hat. Die ältere Stimmung mit 6 Saiten war selbstverständlich die der Gambe in D G c e a d', die mit 5 Saiten wahrscheinlich C G d a d' oder aber D A d a d'. Ich glaube nicht fehlzugehen mit der Annahme, daß bereits das pariser Königliche Orchester zur Zeit Lullys (1653) die Baßpartie mit dem den Violinen homogenen Violoncell besetzt haben wird. Der Name Violoncell wird in Frankreich erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts gebräuchlich und sogar Rousseaus Dictionnaire de musique (1767) hat das Stichwort noch nicht; wohl aber belehrt uns bereits Brossards Dictionnaire (1703): »Violoncelle c'est proprement notre Quinte de Violon ou une petite basse de Violon à cinq ou six cordes.« Georg Muffat aber, ein persönlicher Schüler Lullys gibt in der Vorrede seiner Orchestersuiten (Florilegium II, 1698) eine Auskunft, welche wohl den letzten Zweifel darüber beseitigen muß, daß wirklich das Lullysche Orchester in seinem Hauptfonds bereits den Violintypus durchführt (IV. v.): »Was die Instrumenta belangt, so würde die Violettam so die Frantzosen haute contre nennen eine etwas enger gemachte (!) Viola besser vorstellen als eine Violine oder kleine Geigen. Zu dem Bass gehört nothwendig die kleine Baß-Geigen, so die Welschen Violoncino, die Teutschen den Frantzösischen Bass (!) nennen, welchen ohne Verstümmelung der harmonischen Proportion zu entbehren nicht möglich scheint und stärker zu besetzen man deß Regenten Urtheil überlast; wenn der Musikanten eine genugsame Zahl, so wird der große Bass, welchen die Teutschen Violon, die Welschen Controbasso nennen, eine sonderliche Majestät zu wegen bringen, obwohlen sich dessen die Lullischen bey denen Balletten noch nicht bedienet«. Hier sehen wir zum wenigsten die bestimmte Forderung ausgesprochen, im Anschlusse an die »Lullischen« den untersten der fünf Parte der Orchestersuiten (Violone) mit Celli (mehrfach) zu besetzen und eventuell auch Kontrabaß zur Verstärkung in der tieferen Oktave beizugeben. Die Oberstimme allein fordert Violinen (natürlich in großer Zahl), die zweite ist die als Violetta bezeichnete, welche besser nicht mit Violinen sondern mit etwas enger gebauten d. h. dem Violintypus angenäherten Diskantviolen (Dessus de Viole) besetzt werden soll (mit Diskantschlüssel notiert). Die dritte ist speziell mit Viole bezeichnet

und wohl für Violen da braccia (alten Typus oder auch des Violintypus [Bratschen]) gedacht, daher im Altschlüssel notiert (haute-contre). Die (zweithöchste) vierte Stimme endlich heifst Quinta parte, ist mit Tenorschlüssel notiert und überschreitet in der Höhe nicht den Ton a¹, den *J. G. Walther* in seinem Musikalischen Lexikon (1732) als Grenze des Cello angibt: »Die viersaitigen werden wie eine Viola in CGda gestimmt und gehen bis ins ā.«

So sehen wir denn das Rätsel des späten Emporkommens des Cello sich allmählich lösen. Das Instrument verdrängt sogar ziemlich schnell die Gambe aus allen Positionen mit Ausnahme derjenigen als Soloinstrument. Dafs es seine ersten Anläufe auch gegen diese Position als obligates (concertirendes) Begleitinstrument machte (s. oben) sei nicht übersehen. 1713 machte in Rom der Cellist *Franceschello* Aufsehen mit seinem Vortrag eines obligaten Cellopart in einer Kantate von *Alessandro Scarlatti.* Der Cellist *Antonio Vandini* wurde berühmt als Akkompagnist *Tartinis* (z. B. 1723 in Prag). Die Solo-Literatur für Violoncello, diejenige, in welcher die erste Stimme dem Cello zugewiesen ist, beginnt anscheinend erst mit dem Jahre 1736, in welchem zu Amsterdam 12 Sonaten für Gambe oder Violoncell von *Giorgio Antoniotti* (1692—1776) und 12 Sonaten für Violoncello von *Salvatore Lanzetti* (c. 1710—1780) im Druck erschienen. Was vor diesen Werken an Cello-Literatur verzeichnet wird, beschäftigt nur das Violoncell neben der Singstimme oder neben anderen die eigentliche Melodieführung übernehmenden Stimmen, gehört also in eine Kategorie, welche wir als bis über 1650 zurückreichend erkannt haben. Die soweit bekannt ersten ausdrücklich für Cello als Hauptinstrument komponierten Sonaten sind daher diejenigen von *Lanzetti,* der am sardinischen Hof zu Turin lebte und als Solocellist sich besonders durch sein Staccato ausgezeichnet haben soll. Derselbe verfafste auch eine Cello-Schule, die wenn nicht überhaupt die älteste, jedenfalls eine der ältesten ist: »Principes du doigter pour le violoncelle dans tous les tons« (Erscheinungsjahr nicht bekannt; doch ist möglicherweise die Violoncellschule des Franzosen *Corrette* [1741] älter). Die Technik des Violoncells ist um diese Zeit noch eine sehr beschränkte und geht über a' (höchstens b', h') nicht hinaus, da vom Daumen-Einsatz zunächst nur ein sehr beschränkter Gebrauch gemacht wurde; die Zeit des virtuosen Cello-Spiels beginnt erst mit der um 1770 durch *Jean Louis Duports* »Essai sur le doigté du violoncelle« bewirkten radikalen Reform der Applikatur. Von den Cello-Sonaten *Lanzettis,* die wohl sehr selten geworden sein mögen, fand ich eine in Gdur in alter Abschrift in der Bibliothek der Leipziger Thomasschule. Dieselbe ist durchweg im Tenorschlüssel notiert und geht über a¹ nicht hinaus; ihr Schwerpunkt liegt in einer ansprechenden Melodik, doch ergeht sie sich auch bereits in bescheidenen Grenzen in Passagenwerk. Ich teile dieselbe in der Beilage originaltreu aber mit Ausarbeitung der Kontinuo-Stimme zu einem bescheidenen Klavier-Akkompagnement mit.

Die Anfänge der Musikentwicklung in Nord-Amerika.

Von Prof. **Herm. Ritter.**

Die Geschichte der Musik in Nordamerika ist eine Erscheinung, über die es schwer ist, zu einem abschliefsenden Urteile zu gelangen, da der amerikanische Volkskörper nicht aus einem sondern aus vielen Volksstämmen, die sich aus der alten Welt angesiedelt haben, zusammensetzt (vornehmlich waren es Engländer, Franzosen und Deutsche) und bis heute noch nicht zu einer bestimmten Konsolidierung gelangt ist. Noch immer handelt es sich darum, welche von den genannten Völkerfamilien sich die Herrschaft erringen wird. Wird auch die Sprache immerhin die englische bleiben, so ist diese Erscheinung durchaus noch kein Beweis für die absolute Herrschaft englischen geistigen Lebens, denn wir sehen in allerneuester Zeit bereits das Vordringen deutschen geistigen Lebens auf dem Boden der Vereinigten Staaten von Nordamerika; besonders war dies in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Fall. Professor *Kuno Francke* an der Harvard Universität sagt: »Es ist rührend zu sehen, wie die Empfänglichkeit des amerikanischen Geistes für das in dem europäischen Leben wahrhaft Echte und Wertvolle — eine Empfänglichkeit, die der ganzen amerikanischen Geschichte eine einzigartige Weitherzigkeit und Freiheit des Gesichtskreises verliehen hat — zum Ausdruck kommt.« Als ein gutes Omen betrachtet es Prof. *Kuno Francke,* dafs an amerikanischen Universitäten in einer so umfassenden und energischen Weise das Studium der deutschen Sprache und Literatur betrieben wird, dem gegenüber dasjenige; was in dieser Beziehung an den englischen Universitäten in dieser Beziehung geleistet wird, kaum in Betracht kommt. Prof. *Francke* sagt: »Am grundlosesten ist wohl immer das wiederholte Gerede von dem englischen Mangel an Idealismus im amerikanischen Leben. Der prinzipiellen Widerlegung dieses wichtigen Vorwurfs darf ich mich glücklicherweise für enthoben erachten, da mein Harvarder Kollege, der Psychologe *Münsterberg,* es sich ja zur besonderen Aufgabe gemacht hat

in zahlreichen Aufsätzen sozialwissenschaftlicher Art den eminent idealistischen Grundzug des amerikanischen Charakters nachzuweisen. — Ich glaube, daſs der Idealismus der Arbeit in der amerikanischen Studentenschaft gegenwärtig höher entwickelt ist als irgendwo sonst und daſs die Opfer, die von amerikanischen Studenten dem Streben nach höherer geistiger Ausbildung gebracht werden, anderswo kaum eine Parallele haben. Daſs der Idealismus des G e b e n s den Amerikaner in hohem Grade auszeichnet, ist wohl eine kaum irgendwo bestrittene Tatsache.«

Wie hat sich nun die Musik in dem jugendlichen lebenstrotzenden Amerika eingeführt und weiterentwickelt? Auf diese Frage gibt uns das schätzenswerte Werk von Dr. *F. L. Ritter*[1]) »Music in America« New-York 1890 (New Edition) wahrheitsgetreue Antwort. Die Musikentwicklung in Amerika stellt sich in einem Kampf um die Oberherrschaft zwischen der deutschen, englischen und italienischen Tonkunst und der dieselbe auf dem Boden von Amerika vertretenden deutschen, englischen und italienischen Tonkünstlern, dar. Besonders entstand dieser Kampf aber erst nach der Gründung der »New-York Philharmonic society« im Jahre 1842. Die englischen Musiker hielten aus alter ererbter Gewohnheit zusammen mit den italienischen Gesangslehrern und Opernsängern gegen den mächtig wachsenden Einfluſs der Deutschen.

Die Anfänge musikalischer Entwicklung in Amerika datieren zurück auf die Einwanderung der englischen Quäker die 1620 in Plymouth Rock landeten und als deren erster es im Jahre 1681 *William Penn* war, welcher die an den Ufern des Delaware gegründete Kolonie als Ausgangspunkt echt christlicher und humaner Kultur machte. Diese englischen Puritaner brachten ihren Psalmengesang mit in die neue Welt und aus den einfachen Psalmodien dieser ersten Ansiedler erwuchs die musikalische Kultur Nordamerikas. Die puritanischen Prediger waren in diesem Lande die ersten Musiklehrer. Nicht aber waren ihre Psalmen künstlerisch harmonisierte und kontrapunktisch behandelte Tonstücke, sondern nur einstimmige und dem Wesen des Puritanismus, der alles Neue und Schöne als »Teufelswerk« verpönte, entsprechende und nichts weniger als reizvolle Weisen. — Kirchliche Engherzigkeit lieſs auf solche Weise das Samenkorn der Musik, welches auf den Boden von Amerika getragen war, fast vertrocknen und dem gebildeten Ohre muſste dieser reizlose auf primitivster Stufe stehende Psalmengesang ebenso brutal erscheinen als die Gesänge der Alemannen, Franken und Gallier den römischen Missionaren erschienen. Merkwürdig! Als man sich in Amerika in puritanischen Kreisen darüber die Köpfe zerbrach, ob Psalmengesang mit den Worten der Bibel in der Kirche zulässig sei, waren *Bach* und *Händel* in Deutschland auf dem Höhepunkt ihres Schaffens angelangt. Wie primitiv die Anfänge amerikanischen Musiklebens waren, beweist das im Jahre 1770 erschienene Buch »T h e N e w - E n g l a n d P s a l m s i n g e r« von *William Billings*. Billings, der 1764 in Boston geboren und daselbst 1860 gestorben, war Lohgerber und als solcher jedenfalls tüchtiger wie als Harmoniker und Kontrapunktiker, ein Muster eines »Yankee Psalmetune teachers« am Ende des 18. Jahrhunderts. Er, der meist fremde Melodien seinen Liedern anpaſste, die sich bei allem Volke einer groſsen Beliebtheit erfreuten, muſs als der erste amerikanische Komponist bezeichnet werden. Ja, die amerikanische Revolution lieſs ihn sogar zum patriotischen Sänger werden. Seine Hymnen wie Chester, Columbia, Independence, Lamentation over Boston u. a. m. wurden in jenen groſsen Zeiten politischer Erregung von Soldaten und vom übrigen Volke mit Begeisterung gesungen. *Billings* und seine Nachahmer waren am Ende des 18. und am Anfange des 19. Jahrhunderts die ersten, welche für die Tonkunst auf dem Boden von Amerika in Betracht zu ziehen sind; denn sie erweckten die Liebe zum Gesange und somit zur Musik, wenn auch in der allerprimitivsten Weise. Nach ihrem Vorbilde wurden, wo es anging, Singschulen gegründet und neue Gesang- und Psalmbücher mit neuen Melodien verfaſst, und jeder, der eine musikalische Ader in sich verspürte, gleichviel, ob Metzger, Schneider, Schuster oder Advokat wurde Psalmtune-Komponist. So ist häufig auf den Titelblättern solcher Gesangbücher zu lesen: »neue, nie vorher gedruckte Psalmmelodien.« Was an weltlicher Musik auf dem Boden von Amerika damals existierte, waren lediglich von England importierte Balladen, Märsche und Tänze, die in wohlhabenden Kreisen einen gefälligen Boden gefunden hatten und sehr beliebt waren. Das Unglaubliche geschah nun: man unterlegte diese meist trivialen Melodien den Psalmentexten. Aber schon bald erhob sich in dem Professor *Hubbard* eine laute Stimme gegen solche Verweltlichung des Kirchengesanges und gegen die Entheiligung der Kirche durch solche Gesänge; in einer 1807 erschienenen Schrift, die als erstes musikalisch-ästhetisches Dokument Amerikas gelten kann, zog er gegen diesen musikalischen Barbarismus zu Feld und zwar mit Erfolg.

Das Spiel auf Instrumenten wurde anfangs gar nicht betrieben, da der Puritanismus dasselbe für unchristlich erklärte, nicht nur in der Kirche sondern auch im Hause. Lange währte es, bis die Orgel zur Begleitung des Psalmengesanges in Kirche und

[1]) Dr. *F. L. Ritter*, ein wissenschaftlich gebildeter Musiker und Pädagoge wirkte in New-York als Direktor der Musikschule am Vassar-College und war Dirigent der »Harmonic Society« als welcher er im Jahre 1867 groſse Oratorien, wie die Schöpfung, Elias, Messias u. a. m. zur Aufführung brachte. Es war der erste, der seit Jahren unermüdlich Material für eine Musikgeschichte Amerikas sammelte.

Familie Eingang fand. Die ersten Orgeln kamen aus England nach Amerika. Viel schwerer hielt die Einführung des Klaviers und es wird berichtet, dafs Boston am Ende des 18. Jahrhunderts bei einer Bevölkerung von sechstausend Familien kaum fünfzig Klaviere aufwies. Die Musik hatte eben nur Gültigkeit im Zusammenhange mit dem Gottesdienste.

Den ersten Anstofs zu einer besseren Musikpflege gab die Gründung der »Handel-Society« des Dartmouth-College bei Boston. Die Aufführungen dieser Vereinigung, bestehend aus Lehrern und Schülern des College brachten es dahin, dafs die Musik nunmehr auch in die weiten Schichten des Volkes hineingetragen wurde, das durch falsche und fromme Vorurteile vom Genufs derselben bisher abgehalten war. Absolventen des Dartmouth-College wurden anderenorts wieder die Gründer von neuen Chorvereinen und Kirchenchören. Ein zweiter und mächtiger Vorstofs wurde die Gründung der »Händel- and Haydn-Society« in Boston, welche im Jahre 1815 ihr erstes öffentliches »Oratorio«[1]) gab. Dasselbe bestand aus dem ersten Teile der »Schöpfung« und mehreren Chören und Arien von Händel. Boston ist somit wohl als die erste Pflanz- und Pflegestätte der Musik im künstlerischen Sinne auf dem Boden Amerikas zu betrachten. Obwohl auch deutscher Einflufs dabei mit tätig war, so bezog man alles, was in musikalischen Dingen gebraucht wurde, aus England. Der erste Deutsche, der nach dem Muster des deutschen Chorales den Psalmengesang gestaltete, war der Deutsche *Hans Gram*. Ein zweiter Deutscher, *Gottlieb Graupner*,[2]) der sich 1798 in Boston niederliefs, war der erste Begründer eines, wenn auch nur kleinen Orchesters in Boston. Dieses Orchester, das aus sechszehn Mitgliedern bestand, welche meistens Dilettanten waren, nannte sich »Philharmonic Society« und beschränkte sich meistens auf Haydnsche Symphonien.

Durch *Graupner*, dessen Frau die einzige Sängerin in Boston war, wurde nun das Interesse für deutsche und italienische Musik geordnet und von Boston in weitere Städte und Plätze getragen. Aber alles, was aufser den Psalmgesängen an Muik geboten wurde, hiefs in Amerika »Eureopean Music«. Nach und nach begegnen wir in der Musikentwicklung Amerikas im Anfange des 19. Jahrhunderts der Ansiedelung deutscher Klavierlehrer sowie auch Orchestermusiker. Ebenfalls machten sich namentlich in New-Orleans und in New-York französische Musiker ansässig, zu denen sich auch Eingeborene Musiker gesellten, welche, wenn es angegangen wäre, die sog. »Foreigners« des Landes verwiesen hätten. Ihre Leistungen berechtigten sie aber keineswegs zu einem solchen Konkurrenzneid. *Graupner*, der mit der »Philharmonic-Society« im November des Jahres 1824 das letzte Konzert veranstaltete, wurde nun Musikalienhändler, gab Musikalien heraus und schrieb sogar für seine Schüler eine Klavierschule. — Wie mächtig sich in Boston die »Handel- and Haydn-Society entwickelte, beweist im Jahre 1818 die erste vollständige Aufführung des »Messias«, sowie bald darauf von Haydns »Schöpfung«. Aber nicht nur auf Musizieren beschränkte sich diese Bostoner Musikgesellschaft, sondern auch durch Herausgabe von Musikwerken förderte sie das erst junge Kulturgebiet der Musik. So gab sie z. B. für kleinere Vereine an kleinen Plätzen die sog. »Brigdewater Collection« heraus, welche lange Jahre hindurch ausreichend war und durch ihre Gediegenheit einen guten Grund und Boden für bessere Musikpflege schuf. So wurde Boston die erste Stadt Amerikas in Bezug auf ernste Musikpflege: ihr folgte New-York nach. Aus diesen kleinen Anfängen entwickelten sich auf dem Boden von Nord-Amerika die Chorvereinskonzerte, sowie die Orchesteraufführungen, welche in unserer Zeit einen wichtigen Bestandteil des musikalischen Lebens in allen Städten dieses Landes bilden.

[1]) Unter »Oratorio« begriff man in Nordamerika in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Konzert mit geistlichem Programm.

[2]) *Graupner* war ursprünglich Militärmusiker eines hannoverschen Regimentes und wirkte in London u. a. in Salomons Orchester-Konzerten, welche unter *J. Haydn* daselbst stattfanden, mit.

Lose Blätter.

Jugendkonzerte.

Der Artikel »Jugendkonzerte« von Herrn *Rud. Fiege* in No. 1 des 7. Jahrganges dieser Zeitschrift nötigt mich zu einer Entgegnung. Ich stimme Herrn *Fiege* vollkommen bei, wenn er die Berliner Jugendkonzerte und die Art ihrer Ausführung verwirft und sich keinen Nutzen davon für die Jugend verspricht. Eine so schwere Kost, wie sie den Kindern in Berlin geboten worden ist, kann von ihnen nicht verdaut werden; man setzt einem neugeborenen Kinde keine Fleischsuppe vor. Auch die andern, äufseren Umstände sind meiner Ansicht nach vollständig verkehrte. Da kann ich es wohl verstehen, dafs Herr *Fiege* zu einem abfälligen Urteil kommt. Aber man darf nun, weil es in Berlin falsch gemacht ist, nicht gleich die Jugendkonzerte ganz verwerfen. Die Sache läfst sich auch auf andere und bessere Weise angreifen. Barmen hat jetzt auch seine Jugendkonzerte. Der Barmer Lehrer-Gesangverein, gegenwärtig aus einem Männerchor, einem Frauenchor und einem gemischten Chore bestehend, ist dem Vorschlage seines Leiters, des Herrn Musikdirektors *Carl Hirsch*-Elberfeld gefolgt und hat am 20. Dezember 1902 das 1. Jugendkonzert veranstaltet. Der Erfolg desselben hat den Verein ermuntert, ständige Jugendkonzerte in

seinen Arbeitsplan aufzunehmen. Das Programm der ersten derartigen Veranstaltung trug die Überschrift »Weihnachtsgesänge aus 6 Jahrhunderten«. Es war ein wirkliches Jugendkonzert. Das Programm sei der Deutlichkeit halber vollständig mitgeteilt:

1. »Es wird ein Stern aus Jakob aufgehn« für gem. Chor mit Klavierbegleitung von *F. Mendelssohn*. 2. »Es ist ein Ros' entsprungen«. Männerchor. Satz v. *Praetorius*. 3. »Hirten wachen im Feld«. Sopransolo v. *Cornelius*. 4. »Lafst uns das Kindlein grüfsen«. Frauenchor. Satz v. *Hirsch*. 5. »Stille Nacht, heilige Nacht«. Männerchor. *Franz Huber*. 6. »Josef, lieber Josef mein«. 8stimmig. Satz v. *Alb. Becker*. 7. »Die Kindheit Christi«. Trio für 2 Flöten u. Harfe v. *H. Berlioz*. 8. a) »Die Weihnachts-Nachtigall«. Sopransolo mit Klavier und Flöte. Satz v. *C. Riedel*. b) »Christkindleins Einlafs«. Sopransolo v. *C. Reinecke*. 9. »Weihnachts-Hymne« für Solostimmen, Frauen- und Männerchor, Harfe, Harmonium und Klavier v. *A. Adam*.

Wie sprach doch diese Weihnachtsmusik zu den Herzen der Kinder! Der Eindruck war kein oberflächlicher, sondern ein sichtbar tiefer und nachhaltiger. »Jetzt ist das Weihnachtsfest noch einmal so schön«, so jubelten die Kinder beim Verlassen des Saales; und hinein in diese Freude drängte sich, in den folgenden Tagen und Wochen oft wiederholt, die Frage nach dem nächsten Jugendkonzert. Die Kinder haben dieses Jugendkonzert also nicht langweilig gefunden. Freilich kommt noch etwas hinzu: Der Zutritt zu den Jugendkonzerten des Barmer Lehrer-Gesangvereins ist für die Kinder frei, aufserdem wird das Programm mit vollständigem Text unentgeltlich verabreicht. Aus jeder der Barmer Volksschulen haben 40 Schüler der Oberklassen unter Führung ihres Lehrers Zutritt, so dafs ca. 2400 Kinder anwesend sind. Trotz dieser grofsen Zahl hätte man im ersten Konzert eine Stecknadel fallen hören können; kein Kind hatte nötig, ein anderes zu ermuntern oder ihm über die Langeweile hinwegzuhelfen. Die Konzerte sollen eine Stunde Dauer nicht überschreiten. Durch Bekanntmachung in den Schulen sind Beifallsbezeugungen untersagt. Die Texte der Lieder werden vorher in der Schule einer Besprechung und Erläuterung unterzogen. — Ich glaube sicher, dafs die Art, wie wir in Barmen die Jugendkonzerte eingerichtet haben, die richtige ist und dafs der Erfolg nicht ausbleiben wird. Über die erziehliche Bedeutung der Jugendkonzerte später ein Näheres.

Finkentey-Barmen.

Thüringer Chorverband.

Seit dem Jahre 1897 haben sich die Kirchenchöre des Herzogtums Gotha zu einem Verband zusammengeschlossen, dem nicht nur die Chordirigenten, sondern auch die Geistlichen und Organisten angehören. Manche Aufgabe ist schon vom Verband gelöst worden, an weitgehenderen Arbeiten hindern ihn aber die engen Grenzen des Landes. Nun ist er zwar auch ein Glied des grofsen deutschen Kirchengesangvereins; dieser ist aber wieder aus so verschiedenen Elementen zusammengesetzt, dafs er erst recht kein brauchbares Organ für die Aufgaben abgibt, die ich im Sinne habe. Das Ideal einer Vereinigung dagegen könnte der Zusammenschlufs aller Kirchenchöre der Thüringer Lande mit ihrer gemeinsamen Geschichte, ihrer gemeinsamen Kulturentwicklung, mit der Liederfreude ihrer Bewohner, mit den gesunden religiösen und kirchlichen Bedürfnissen derselben werden. Unzweifelhaft haben die kleinen thüringischen Residenzen an der allgemeinen Geistesentwicklung grofsen Anteil, aber es ist auch keine Frage, dafs in der Gegenwart manches klein und eng in diesen Residenzen und den dazugehörigen Ländern geworden ist und sie in Gefahr stehen, gröfseren Gemeinwesen gegenüber bedenklich in den Hintergrund zu kommen. Auf manchen Gebieten wird deshalb ein Zusammenschlufs der »Kleinen« eine unabweisbare Forderung werden, wir wollen ihn mit diesen Zeilen auf dem Gebiete der Kirchenmusik anstreben.

Als das gröfste Ziel für einen Thüringischen Chorverband schwebt mir ein einheitliches Thüringer Gesangbuch vor. Da dem Verband nicht nur die Organisten, Cantoren und Chormitglieder, sondern auch die Geistlichen angehören würden, so scheint mir in ihm der Boden gefunden zu sein, der ein Gelingen des grofsen und schweren, aber auch schönen Werkes garantieren könnte. Schuldirektor *Dietz* schreibt in seinem soeben erschienenen Werke »Die Restauration der evangelischen Kirchenlieder« über diese Frage: »Wenn irgend eine Gegend des evangelischen Deutschlands eines gemeinschaftlichen Gesangbuchs bedürfte, so sind es gewifs die thüringischen Lande, und es war unseres Erachtens kein übler Gedanke, dafs Pastor *Joh. Chr. Eyle* in Mühlhausen im Jahre 1861 ein sog. ‚Thüringisches Gesangbuch' aus dem alten und neuen, dem Langensalzaer, Gothaer, Erfurter, Arnstädter, Sondershäuser und Eisenacher zusammengestellte. Wir wissen nicht, wie weit das ‚gute Buch' s. Zt. in Thüringen Anklang und Bedeutung gefunden hat, das aber wissen wir, dafs der nach *Eyles* Meinung in der Gesangbuchssache berechtigte Partikularismus sich in einer anderen Richtung als im Sinne *Eyles* geltend gemacht hat. Anstatt eines für ganz Thüringen bestimmten Gesangbuchs begegnen wir dort auf eng begrenztem Gebiete einer ganzen Reihe von verschiedenen Landesgesangbüchern.« Was dem Einzelnen vor 40 Jahren nicht gelungen ist, gelingt vielleicht heute einem Verbande von Männern. Mit dem einheitlichen Gesangbuche würde ein einheitliches Choralbuch zugleich beschert. Die gründliche Revision der Orgelmusik überhaupt würde eine weitere Folge des Errungenen sein, und hier würde wieder die wichtige Frage der Aus- und Weiterbildung der Organisten eine ernste Rolle spielen. Das Seminar kann heute weniger noch als früher eine nach jeder Richtung vollbefriedigende Ausbildung geben. Früher wurde der intelligente »Dorfprinz«, dem der Kantor und Organist des Ortes das Ideal verwirklichte, zum Lehrer bestimmt. Schon früh fing er an, sich auf diesen Beruf durch Übung im Klavier- und Geigenspiel, dem bald das Orgelspiel folgte, vorzubereiten. Aus ihm und seinesgleichen entstanden dann nicht nur die an Geist und Körper gesunden Lehrer, welche, trotzdem der Lehrerstand immer das Stiefkind des Staates und der Gemeinde gewesen ist, diesen Stand so geachtet gemacht haben, wie er heute ist, sondern auch die tüchtigen Organisten und Kantoren, die für die gesamte Entwicklung der Musik bedeutungsvoll geworden sind. Aber die Versündigung des Staates und der Gemeinde am Lehrerstand fängt an sich zu rächen. Statt der »Dorfprinzen« kommt heute der Sohn des Anspänners, kommt heute der Sohn des städtischen kleinen Handwerkers und Arbeiters, um Lehrer zu werden, denn für alle andern Stände ist das Lehrerwerden nicht lukrativ genug. Und trotzdem zeigt sich ein fühlbarer Lehrermangel, so dafs die Seminarien gezwungen sind, auch Schüler aufzunehmen, die in der Musik noch ganz unvorbereitet sind, vielleicht auch kein Talent dafür haben. Infolgedessen beginnen manche Seminaristen erst mit dem 17. Lebensjahre, andere mit dem 14. ihre musikalischen Übungen. Dafs mit diesem Material das Seminar keine genügenden Resultate erzielen kann, liegt auf der Hand.

Hier mufs auf andere Weise nachgeholfen werden und zwar durch besondere musik. Kurse für bereits im Amt stehende Lehrer. Diese einzurichten würde eine Aufgabe des Thüringer Chorverbandes sein.

Eine weitere wichtige Aufgabe des Verbandes läge in dem einheitlichen Ausbau der Liturgie. Hier würde auf die tatkräftige Mitwirkung der Geistlichen in erster Reihe zu rechnen sein.

Eine weitere Aufgabe müfste auch der Verband darin suchen, dafs die musik. Kirchen-Beamten besser besoldet würden. Wie kommt es denn, dafs viele Seminaristen so wenig Interesse an ihrer musik. Ausbildung nehmen? Weil sie sich nicht mit Unrecht sagen, dafs der musikalisch gut ausgebildete Lehrer aufs Dorf, der nicht genügend ausgebildete vielfach in die Stadt kommt. Da ist es schon besser, in der musikalischen Kunst recht wenig zu können. Ganz anders würden die Sachen stehen, wenn die Nebenämter auf dem Dorfe, namentlich das Kantoren- und Organistenamt einträglicher wären. Dann würden viele sie zu erringen suchen. Es ist durchaus nicht nötig, dafs alle Musikposten gleich gut besoldet sind, aber es müfste doch eine Anzahl recht gut bezahlter geben, die des Strebens der Besten wert wären. Da in jedem Lande eine Anzahl reicher Kirchen ist, so ist die Möglichkeit gegeben, dies zu erreichen. Freilich wäre damit das Prinzip durchbrochen, was in den letzten Jahrzehnten von Staats- und Stadtwegen durchgeführt wird — jedem Beamten von gleichem Bildungsgange die gleiche Besoldung zu geben. Aber ich meine, wenn dieses törichte Prinzip — das nur dazu da zu sein scheint, die Faulheit und Unfähigkeit zu privilegieren — recht viel durchbrochen würde, so wäre der Gerechtigkeit und Billigkeit kein schlechter Dienst erwiesen.

Noch viele Aufgaben würden dem Verband erwachsen, an die man für den Augenblick nicht denkt. Eine der schönsten würde noch sein, grofse Chorverbandsfeste ins Leben zu rufen, an denen der einzelne Chor seine Leistungen hören lassen dürfte, an denen aber vor allen Dingen grofse Massenwirkungen erzielt werden könnten: hoffentlich erleben wir bald das erste Thüringer Musikfest.

E. Rabich.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Februar. Hätte ich über zwei oder drei, ja, über ein halbes Dutzend Aufführungen zu berichten, wie leicht wäre das, und wie schnell würde ich darüber schreiben können! Nun aber liegen mir aus den letzten vier Wochen die Programme von mehr als achtzig Konzerten und Opern vor, von denen ich doch beinahe die Hälfte gehört habe, ein paarmal drei Konzerte an einem Abende, und daraus nun zu wählen, was das Wichtigste ist, und über dies dann sich kurz zu fassen — das macht die Berichterstattung schwer.

Am Krönungs- und Ordensfeste (18. Januar) fand im Opernhause eine Festvorstellung statt, in der »Anno 1757«, eine »heitere Oper«, Text von *Rich. Scholz*, Musik von *Bernh. Scholz*, zum ersten Male auf der Bühne erschien. Der Tonsetzer ist ja als solcher seit lange bekannt. Er gehört mit *J. Brahms* und *J. Joachim* zu denen, die vor etwa 40 Jahren die feierliche Absage gegen den Verderber der Kunst, *Rich. Wagner*, erliefsen. Schon 1870 brachte *B. Scholz* hier die Oper »Zietenhusaren« auf die Bühne, wo sie fünfmal erschien. — »Anno 1757« wird schwerlich mehr als die drei Aufführungen erleben, die bis jetzt stattfanden. Ich brauche daher über das Werk nicht ausführlich zu sprechen. An einem recht dünnen Handlungsfaden sind bunte Vorgänge aus dem Soldatenleben gereiht: Rekruten werden gedrillt, Offiziere aus der Reichsarmee suchen verliebte Abenteuer, Abteilungen der zusammengewürfelten Reichsarmee ziehen auf, ein Ballfest findet im Schlosse statt — die Handlung spielt in Gotha — auf dem die Courtisanen der französischen Offiziere in den ungeheuren Reifröcken jener Zeit erscheinen, und dann dringt plötzlich General Seydlitz mit seinen Soldaten in den Festsaal ein, vertreibt die ganze Reichsarmee, Franzosen, Courtisanen und trinkt mit seinen Offizieren die ungeheure Champagnerbowle aus, die er vorfindet. Dazu müssen die Soldaten singen »Fridericus Rex, unser König und Herr, der rief seine Soldaten allesamt ins Gewehr.« — Viele hübsche Einzelheiten bringt die Oper: alte Uniformen, Waffen und Instrumente, die alte Exerzierweise, das gespreizte Zeremoniell auf dem Balle, die seltsamen Kleidermoden u. s. w. Das fesselt aber nur für den Augenblick, ist übrigens von *Meyerbeer* in seinem »Feldlager« noch ausgiebiger auf die Szene gebracht worden. In der Musik spricht manches an, wie gleich zu Anfang der Hohenfriedberger Marsch in der Ouverture. Man hört dann in der Oper noch einen französischen Zapfenstreich von *Lully*, eine altfranzösische Reveille, eine Bourrée und ein Menuett von *Muffat* sowie »Prinz Eugen, der edle Ritter«. — Was *B. Scholz* an Eigenem gab, das ist gute, aber ausdrucksarme Musik, die sich nur in einem Punkte zu einiger Wirksamkeit erhebt. Er wollte auch die Mode mitmachen, und so fügte er ein Intermezzo in die Oper ein. Damit aber traf er es nicht. — Schweigend nahm das Auditorium die Neuheit auf, die recht hübsch inszeniert war, und in deren ziemlich bedeutungslose Rollen sich zwölf unserer ersten Kräfte geteilt hatten. — Was *Rich. Straufs* veranlassen mochte, dieses Werkes Aufführung hier durchzusetzen, ist nicht recht verständlich. Um zu erkennen, wie bedeutend seine »Feuersnot« ist, brauchte man doch nicht erst »Anno 1757« daneben zu stellen! — Noch eine andere Täuschung gab es leider in der Königlichen Oper. — *G. Verdis* »Troubadour« war neu studiert und neu besetzt. Aber der Kapellmeister *Edm. von Straufs* legte mit der Neustudierung keine Ehre ein. Man war sich vor und hinter dem Vorhange nicht recht einig. Die Zeitmafse waren schleppend, es fehlte an den für die italienischen Opern notwendigen Freiheiten im Rhythmischen und an kräftigen Steigerungen. Fräulein *Farrar* aber, auf die wir hier im vorigen Jahre nach ihrem ersten Auftreten so grofse Hoffnungen setzten, die als »Margarete« die lebendig gewordene Poesie war, erschien als »Leonore« jetzt stimmlich und dramatisch schemenhaft und unausreichend. Aber ein Fräulein *Schröter*, gleichfalls aus Amerika stammend, erwies sich in der Rolle der Azucena als eine mit grofser, gleichmäfsiger und ausdrucksvoller Mezzosopranstimme begabte Sängerin, die uns hoffentlich nicht einmal so enttäuscht, wie es ihre Landsmännin tat. — Erfreulich war uns die Tatsache, dafs eine ganze Reihe von Sängern und Sängerinnen, die in der letzten Woche von den Hofopern in Wien und Dresden, von Hannuver, Magdeburg, Hamburg etc. in Vertretung für erkrankte oder beurlaubte hiesige Opernmitglieder bei uns auftraten, sich

diesen an Leistungsfähigkeit doch nicht als gleich erwiesen.

Man machte den Versuch einer Belebung mit einem Werke jener Zwittergattung, die man wohl Halbopern genannt hat, und von denen ihr Schöpfer, A. Rubinstein, so viel erwartete, während ihre Aufführungen so kläglich scheiterten. »Christus«, in Bremen vor einigen Jahren auf der Bühne mit einem Scheinerfolge gegeben — alle freuten sich dort der schöngeputzten Frauen und Kinder der Bürgerschaft, die in Chören und Aufzügen sich hören und sehen liefsen — durfte des Stoffes wegen in Berlin nicht in Szene gehen. Auffallend ist es, dafs jetzt, wo allerdings kein Theaterdirektor, sondern eine angesehene Dame das Oratoriendrama auf die Bühne brachte, eine Aufführung seitens der Aufsichtsbehörde nicht mehr beanstandet wurde. In der Königlichen Hochschule für Musik fand sie statt, und Herr *R. v. Zur-Mühlen* gab die »Titelrolle«. Er sang ja recht hübsch, die andern weniger. Die Kostüme waren schön, die Musik aber öde, und selbt die vielen Freikarten-Empfänger verbargen das Gefühl der grofsen Langweile nicht.

Die Meininger Hofkapelle kam mit ihrem bisherigen Leiter Herrn *Fritz Steinbach* noch einmal zu uns, um ihr letztes Abonnementskonzert und ein Abschiedskonzert zu geben. Zumeist waren es bekannte Werke, die auf ihrem Programm standen, und die in ihrer straffen, sorgsamen Wiedergabe die wohlverdiente Anerkennung fanden. Als Neuheit brachte die Kapelle eine Symphonie A dur, Op. 23 *Paul Juons*, von dem kleinere und gröfsere Tonstücke in der letzten Woche in unsern Konzerten gespielt wurden, die sämtlich mehr gefielen als dies gröfste seiner Werke. Es weist — bei allen Neuen fast mufs man dasselbe sagen — ein bedeutendes Können, aber wenig Erfindung auf. Dazu ist es nicht selbständig und allzusehr mit dem Wesen des Brahms getränkt. Die Instrumentation ist oft russisch lärmend (so wie es Tschaikowski bisweilen ist) und die Länge des Stückes empfindet man um so mehr, je weniger bedeutsam es in seiner Entwicklung ist. In seinem letzten »Modernen Konzerte« machte uns *Rich. Straufs* mit der symphonischen Dichtung eines seiner Schüler bekannt. Der jetzt 23jährige *Gustav Brecher* hat bereits vor sechs Jahren dies »Aus unsrer Zeit« betitelte Werk geschrieben. Diese Zeit hat den jungen Mann nicht nur an-, sondern auch gewaltig aufgeregt. Und das drückt er in aller Leidenschaftlichkeit und mit allen Orchestermitteln aus, denen er sogar noch ein Klavier als Ripienstimme hinzufügt. Es klingt alles recht bombastisch, wird aber gegen das Ende hin mafsvoller und fast poetisch, so dafs man von dem Tonsetzer noch Gutes erwarten darf. — Das *Henri Marteau*-Quartett erspielte sich als solches schnell volle Anerkennung. Wenn die Herren den Beethoven nicht so eindringlich vorführen, wie deutsche Künstler, so ist das ja natürlich. Dankenswert aber war es, dafs sie in ihren zwei Musikabenden drei neue Werke brachten. Zuerst das Streichquartett ihres Bratschers *W. Pahnke* (a moll), das etwas zerrissen einsetzt, sich aber bald klärt, gut klingt und quartettmäfsig geschrieben ist. Dann des Berliner Komponisten *Karl Klingler* Quartett (f moll), knapp, aber nicht leer, nicht neue Pfade suchend, auf bekannten aber sich gefällig bewegend und nicht ohne Empfindung. Mit dem dritten neuen Werke aber war es nichts. Es ist vom Primgeiger selbst geschrieben (Des dur). Für sein Instrument hat er viel hineingebracht, Läufe, Rezitative, Kadenzen, dazu begleiteten ihn dann die Genossen, aber nicht einmal geschickt. Der vortreffliche Violinspieler scheint gar nicht polyphon zu empfinden, aber auch keinen musikalischen Gedanken, tritt er einmal auf, verarbeiten zu können.

Neue ausführende Künstler von Bedeutung traten nicht auf, nicht Geiger, nicht Pianisten. Unbedeutende in um so gröfserer Zahl. Diese zu nennen hätte keinen Zweck. In der Reihe jener aber fehlte kaum einer von denen, die einen Namen haben, es sei denn *Paderewsky*, der uns sehr böse ist, weil wir ihn nicht seinen Erwartungen gemäfs bewunderten, ja, sogar an seinem Spiele Ausstellungen machten, als er vor Jahren konzertierte. Er war jetzt hier, nicht jedoch, um zu spielen, sondern um sich umzuschauen, ob man seine Oper »Manru« wohl geben würde. Hoffentlich bleiben wir vor dem Werke bewahrt! Rud. Fiege.

Duisburg. Der Duisburger Gesangverein, welcher im kommenden Jahre das Jubiläum seines fünfzigjährigen Bestehens feiert, brachte am 14. Dezember in der Städtischen Tonhalle das Weihnachtsoratorium *J. S. Bachs* zur Aufführung. Ist eine solche Veranstaltung schon ohnehin ein musikalisches Ereignis, so verdient die obige Wiedergabe diese Bezeichnung doppelt, insofern nämlich, als der Aufführung die Originalpartitur zu Grunde lag. Die Begleitung der Arien und Recitative durch Orchester, Orgel und Cembalo war von den Herren Musikdirektor *Josephson* und Professor *Buths* in meisterhafter Weise verteilt worden. Wie mir gesagt wurde, rührte die Bearbeitung der Orgel- und Cembalo-Stimmen von *Buths* her. Die Aufgabe war vorzüglich gelöst. Die städtische Kapelle war durch Hinzuziehung verschiedener Herren auf 48 Mann gebracht worden. Wie gewissenhaft die Leiter den Begriff der historischen Treue genommen hatten, geht aus der Tatsache hervor, dafs sogar die in der Originalbearbeitung vorgesehenen hohen Trompeten, sowie die Liebes- und Jagdoboen zur Stelle waren. Einiges Aufsehen erregte das durch die *Bach*sche Partitur vorgeschriebene Cembalo, das in moderner Zusammensetzung durchgehends durch den Flügel vertreten wird. *Buths* handhabte das Instrument geradezu genial, und wunderbar war die Art, wie es sich in seiner Begleitung an die einfachen Ariosos und Recitative anschmiegte. Die Parallele, die ich in diesen Augenblicken zwischen dem stellvertretenden Flügel und dem Cembalo zog, fiel sehr zu Ungunsten des ersteren aus. Seine Vorzüge offenbart das Cembalo aber nur an p- und mf-Stellen. Nur eine leise Orgel, ein leises Cello und leise Oboen dürfen sich mit dem Cembalo in die Begleitung teilen. Im Wogenschwall des Orchesters geht es total unter. In richtiger Würdigung dieses Umstandes begleitete *Buths* die mächtige Arie »Grofser Herr« auf dem Flügel. Das Cembalo in Duisburg konnte, wie hier eingefügt sei, nur in bedingter Weise auf »historische Treue« Anspruch erheben, denn es unterschied sich wesentlich von den in *Bachs* Tagen benutzten gleichnamigen Instrumenten. Diese kamen dem spitzen, schrillen Zithertone weit näher, wogegen das von der Firma Rehbock gefertigte Instrument vorwiegend an den wohlig-vollen Klang der Harfe erinnerte. Geradezu verfehlt waren meiner Ansicht nach die historischen Trompeten. Sie hatten den Zweck, den jauchzenden, jubilierenden Ton der Melodien zu treffen. Das war aber kein Jauchzen und Jubeln, sondern ein schrilles Schreien, ein aufdringliches Hervorzerren der leitenden Gedanken. Dazu kam das vielfach unreine Intonieren dieser Instrumente. Die stellenweise recht schwierige Begleitung auf der prachtvollen Tonhallen-Orgel führte Herr Professor *Franke*-Köln aus. Leider machte er vom Fortissimo einen zu grofsen Gebrauch, so dafs die Orgel zuweilen Chor und Orchester

gänzlich übertönte. An Stelle des erkrankten Kammersängers *Litzinger* sang der Konzertsänger *Kaufmann*-Zürich den Evangelisten. Der Ersatz war ein vollgiltiger — das besagt genug. Der Baritonist *Felix Kraus*-Leipzig eroberte sich die Herzen der Zuhörer im Sturm. *Bach* stellt an diesen Sänger die weitgehendsten Anforderungen, indem er ihm Partien zu überwältigen gibt, die gleichzeitig vollste Stärke und leichte Beweglichkeit der Stimme erheischt. *Kraus* überwand beides spielend. Die Gattin des Baritonisten sang die Altpartie. In der Arie: »Schliefse, mein Herze«, übertraf sich die Künstlerin selbst. Fräulein *Meta Geyer*-Berlin verfügt über einen herrlichen Sopran, der meiner Ansicht nach allerdings mehr in einem *Haydn*schen, als in einem *Bach*schen Oratorium zur vollen Geltung kommt. Trotzdem sang die Sopranistin ihre Partie in befriedigender Weise. Der Chor war in der Hand seines Dirigenten, des Herrn *Josephson* ein achtunggebietender Faktor. Ein etwas stärkerer Bafs, ein aufmerksamerer Sopran — und die Darbietungen wären vollkommen gewesen. Im übrigen hat der Duisburger Chor das Zeug dazu, bei eiserner Konsequenz in der Weiterbildung nach einer Reihe von Jahren auch diejenigen Chöre singen zu können, die der Schwierigkeit wegen fortblieben. Andreas M.

Leipzig. Von gröfseren chorischen Aufführungen geistlicher Natur sind zu nennen das Konzert in der Lutherkirche am 16. November, das Konzert des Riedelvereines in der Thomaskirche am 19. November und das Konzert des Thomanerchores ebenfalls in der Thomaskirche am 22. November, als Vorfeier des Totensonntages. Der Riedelverein hatte für sein diesmaliges Konzert Händels Oratorium Debora (in Chrysanderscher Bearbeitung) gewählt. Es ging unter der Direktion von Dr. *Georg Göhler* alles ganz vortrefflich von statten und bot einen, dem Charakter des Tages entsprechenden, erhebenden Genufs. — Erhob dieses Konzert durch die Einheitlichkeit und die Stilgröfse des Händelschen Werkes, so interessierte in dem Konzerte des Thomanerchores besonders die Mannigfaltigkeit des Programms. Wir fanden da die Komponistennamen *Bach*, *Fr. Schubert*, *Beethoven*, *Piutti*, *Jadassohn*, *Wüllner*, *Mendelssohn* und *Rheinberger* vertreten. Zwischen den Chornummern boten noch erwünschte solistische Abwechselung Fräulein *Frieda Gerhardt* (Gesang), Herr *Max Kiesling* (Solo-Violoncellist des Stadt- und Gewandhausorchesters) und Herr *Paul Homeyer* (Organist des Gewandhauses). Ferner fanden am Totensonntage noch eine geistliche Musikaufführung (zu Wohltätigkeitszwecken) in der St. Marcuskirche zu Reudnitz und die Aufführung des »deutschen Requiems« von Brahms (zum Besten der Gemeindediakonie) zu Leipzig-Lindenau unter Direktion des Kantors *Hänfsel* und solistischer Mitwirkung des Fräulein *Helene Staegemann* und des Herrn Dr. *Felix Kraus* statt. Endlich sind noch zwei Liederabende im städtischen Kaufhause: a) von *Oskar Noë* (am 20. Nov.), b) von *Alfred Smolian* (am 21. Nov.) in der Reihe künstlerischer Darbietungen dieser Woche zu erwähnen.

Das siebente Gewandhauskonzert am 27. November brachte eine neue Symphonie (No. 2, Esdur, Op. 29) von *Felix Weingartner*. Dieselbe zeigt grofse Geschicklichkeit in der Instrumentation, auch gute Gedankenanläufe, verliert sich aber in endlose Breite und steht bezüglich der Erfindung nicht immer auf eigenem Fufse, sondern greift zuweilen in die Gedankensphären anderer Komponisten, namentlich Rich. Wagners hinüber. Gleichwohl war die Aufnahme, welche das immerhin ernstgemeinte Werk fand, eine freundliche. Der zweite Teil enthielt Beethovens Pianoforte-Konzert No. 5 (Esdur, Op. 73), Ouvertüre zu Manfred (Op. 105) von Rob. Schumann, sowie Solostücke für Pianoforte: Aufschwung von Rob. Schumann (Op. 115), Charakterstück (No. 7, Op. 7 »leicht und duftig«) von Mendelssohn Bartholdy und Ballade (No. 1, Gmoll, Op. 23). Dieselben wurden technisch recht tüchtig vorgetragen von Frau *Haasters-Zinkeisen* aus Düsseldorf, konnte man auch über manche Einzelheiten in der Auffassung anderer Meinung sein, als die Künstlerin.

Das achte Konzert am 4. Dezember war der Aufführung der grofsen Missa solemnis von L. v. Beethoven gewidmet. Die Soli wurden gesungen von Frau *Marie Seyff-Katzmeyer* aus Wien, Frau *Adrienne Kraus-Osborn*, den Herren *Jaques Urlus* und Dr. *Felix Kraus* aus Leipzig, das Violinsolo im Benedictus spielte Herr Konzertmeister *Berber* aus Leipzig. Die Chöre waren ganz vorzüglich einstudiert, wie denn überhaupt die ganze Aufführung derart war, wie sie einem Hörerkreise nur selten geboten wird. Gleichwohl eignet sich das ganze Werk wohl weniger für den Konzertsaal, als für die Kirche, und hier entzieht sich dasselbe — seiner Länge wegen — wieder durchaus dem rituellen Gebrauche. — Bekanntlich wurde das Werk zur Inthronisation des Erzherzogs Rudolph (Beethovens Schüler) geschrieben; aber schon das Kyrie überschritt das liturgisch zulässige Mafs derart, dafs an eine gottesdienstliche Verwendung der Messe nicht zu denken war. Welche Schwierigkeiten sich der Druckfertigstellung und der Veröffentlichung des Werkes unter damaligen Verhältnissen entgegenstellten, ist bekannt. Immerhin hat sich dieses Riesenwerk in Leipzig durch vielfache Aufführungen in der Singakademie unter E. F. Richter, namentlich aber durch die Aufführungen im Riedelschen Vereine hier eingebürgert.

Das neunte Konzert begann mit Beethovens Symphonie pastorale. Den zweiten Teil füllte das Ehepaar *d'Albert* aus. Zuerst sang Frau *d'Albert-Fink* die Konzert-Scene für Sopran und Orchester »Seejungfräulein« (eine Art Undinen- oder Molusinengeschichte) von d'Albert, darauf folgten das Amoll-Konzert (Op. 54) von R. Schumann, Lieder von d'Albert a) Vorübergang (mit obligater Violine), b) Robin Adair, c) Heimliche Aufforderung, d) »Zur Drossel sprach der Fink« — und zum Schlufs Die grofse Phantasie (Op. 15) von Franz Schubert, symphonisch bearbeitet für Pianoforte und Orchester von Franz Liszt. Über d'Alberts Pianofortespiel noch ein Wort sagen hiefse »Eulen nach Athen tragen«. Unseres Erachtens ist der genannte Künstler einer der ersten, wenn nicht der erste Pianist der Gegenwart.

Das zehnte, das letzte Konzert in dem alten Jahre, war in Bezug auf die Mannigfaltigkeit seines Programmes einem reichbesetzten bunten Weihnachtstische zu vergleichen. Es brachte die Militair-Symphonie von Haydn, die Symphonie No. 4, Dmoll von R. Schumann, Gesänge des Thomaner-Chores: »Ehre sei Gott in der Höhe« und »Heilig« für achtstimmigen Chor von F. Mendelssohn-Bartholdy, ferner drei Lieder: a) »In einem Kripplein lag ein Kind«, Weihnachtslied von Heinrich von Laufenberg (1430), Tonsatz von Carl Riedel, b) »O Freude über Freud« von Johannes Eccard (geb. 1553), c) »Der Hirten Lied am Kripplein« von C. Loewe. (Aus den 5 geistlichen Gesängen Op. 22.) Im ersten Teile introduzierte sich noch eine junge Violoncellistin, Fräulein *Guilhermina Suggia* aus Oporto, bei dem Leipziger Publikum mit R. Volkmans Amoll-Konzerte (Op. 33) als eine durch und durch zartfühlende, vollendete Künstlerin ihres Instrumentes. Sämtliche Vorführungen trugen den

Stempel höchster Vollendung an sich und wurden vom Publikum in gebührender Weise gewürdigt.

Prof. Albert Tottmann.

München, im Dezember. Die Volks-Symphoniekonzerte des Kaim-Orchesters dirigiert in diesem Jahre *Bernhard Stavenhagen*. Seine künstlerischen Bestrebungen, soweit sie in der Zusammenstellung der Programme zum Ausdruck kommen, verdienen Anerkennung, sein Plan, einen vollständigen Cyklus der symphonischen Dichtungen Franz Liszts zu veranstalten, sogar ein ganz besonders markiertes Bravo. Ein Mißgriff war dagegen die Aufführung von A. Dvořáks hohler und prätentiöser Symphonie »Aus der neuen Welt«. Unzweifelhafter »Kitsch«, wenn auch geschickt gemacht, sollte vor allem von denjenigen künstlerischen Veranstaltungen fern bleiben, die darauf ausgehen, die Kunst dem Volke nahe zu bringen. Dabei muß freilich um der Wahrheit willen zugegeben werden, daß die Volks-Symphoniekonzerte, so wie sie hier in München veranstaltet werden, überhaupt wohl kaum diesem ihrem ausgesprochenen Zwecke wirklich dienen. Es sind Konzerte mit billigen Eintrittspreisen, und als solche wirken sie gewiß sehr segensreich, indem sie namentlich der akademischen Jugend einen Kunstgenuß ermöglichen, dessen Bestreitung manchem Universitätsstudenten, angehenden bildenden Künstler, Polytechniker u. s. w. sonst unerschwinglich wäre. Aber in dem Sinne, daß sie Kreise zum Genuß höherer Kunst erzögen, die ihr bis dahin noch ganz fern geblieben sind, daß sie vor allem diejenigen sozialen Schichten, die man gewöhnlich »Volk« nennt, den Kleinbürger und Arbeiter, anlockte, so wirken diese Konzerte nicht und können es auch nicht. Wie das anzufangen wäre, um wirklich das zu erzielen, was unsere Volks-Symphoniekonzerte trotz des »Vereins für volkstümliche Kunstpflege« bis jetzt kaum ernstlich anstreben, das wäre wohl der Mühe wert, einmal eingehend erörtert zu werden.

Von den einheimischen Kammermusik-Vereinigungen haben drei ihre ersten diesjährigen Konzerte schon hinter sich: die Bläser des Hoforchesters mit R. Strauß' Serenade in Esdur Op. 7, Beethovens Klarinetten-Trio in B Op. 11 und Spohrs Notturno in C Op. 34 für Harmonie- und Janitscharen-Musik, *Frieda v. Kaulbach-Scotta* und Genossen — unter ihnen *Bernhard Stavenhagen* am Klavier — mit Beethovens Klavier-Trio Op. 70 No. 1 und Brahms' Klavierquintett in fmoll Op. 34, endlich *Josef Hösls* Quartett — am Klavier *Eduard Bach* — mit dem interessantesten Programm, nämlich Brahms Streichquartett in cmoll Op. 51 No. 1, A. Bruckners Streichquintett in Fdur, das schon um seines wunderherrlichen Adagios willen nicht gar so arg vernachlässigt werden sollte, und L. Thuilles frischem, meisterhaft gearbeitetem und gleichfalls in dem stimmungsvollen langsamen Satze seinen Höhepunkt erreichendem Klavierquintett in Esdur Op. 20. Bedeutender, namentlich auch in der Erfindung stärker ist Thuille freilich in seiner neuen Violoncello-Sonate (dmoll Op. 22), die *Erika von Binzer* zusammen mit dem Berliner Cellisten *Hugo Dechert* zum ersten Male dem Münchner Publikum vorführte. Als ganz aparte Veranstaltung ist schließlich noch ein interessantes historisches Instrumental-Konzert des Kammermusikers *Heinrich Scherrer* zu erwähnen, der im Verein mit Schülern und Freunden alte Lautenmusik des 16. Jahrhunderts auf Guitarren und Mandolinen, sowie ein Blochflöten-Quartett vorführte, das nur leider sehr schlecht stimmte.

Der aufgetretenen Gesangs- und Instrumentalsolisten war schon in diesem ersten Monat der Saison Legion. Unter den Leistungen der Pianisten ragte *A. Reisenauers* Wiedergabe des Beethovenschen Esdur-Konzertes (im Kaim-Konzert) besonders hervor. Die jugendliche Münchener Pianistin *Pauline Hofmann* wird als sehr starkes Talent wohl auch bald anderwärts von sich reden machen, während die gleichfalls noch sehr junge und nicht minder gut begabte Violinistin *Marie von Stubenrauch* mit dem Beethoven-Konzert sich vorderhand noch etwas zuviel zugemutet hatte. Cesar Thomson und Clotilde Kleeberg sind allbekannte künstlerische Erscheinungen. Dagegen lernte man in *Heinrich Burckhardt* einen temperamentvollen Geiger ausgesprochen virtuoser Richtung neu kennen. Von den Gesangskünstlern verdienen sowohl ihrer erlesenen Programme als der Trefflichkeit ihrer Leistungen an erster Stelle genannt zu werden *Johanna Dietz* (Peter Cornelius-Abend), *Franz Bergen* (Goethesche Gedichte in Kompositionen von Franz Schubert und Hugo Wolf) und *Hertha Ritter* (Lieder von P. Cornelius, ihrem Vater, dem gerade als Lyriker sehr beachtenswerten und viel zu wenig gekannten Alexander Ritter, S. von Hausegger — darunter zwei neue nach Gedichten von K. F. Meyer und G. Keller — und H. Wolf). *Marie Hertzer-Deppe* sang zwei Nummern aus *Max Schillings*' neuestem Liederhefte (Erntelieder von Fr. Evers), von denen eines (»Und wieder ein Gang durch die Heide«) wahrhaft bedeutend ist. Mit Stücken aus L. Thuilles jüngsten Lieder-Veröffentlichungen (Op. 26 u. 27) und Liedern von *F. vom Rath* machte uns *Marie Henke*, eine energisch aufwärts strebende sympathische Künstlerin, bekannt. Die Altistin *Iduna Walter-Choinanus* veranstaltete mit *Agnes Stavenhagen* einen Duetten-Abend, aus dessen Programm die nachgelassenen Zwiegesänge von P. Cornelius besonders hervorzuheben sind. *H. Arlberg* erweckte den alten J. R. Zumsteeg zu neuem Leben und bewies mit der Wahl von H. Wolfs ergreifenden Michelangelo-Sonetten eine ernste künstlerische Tendenz. *Josef Loritz* bewies mit einem Schubert-Loewe-Abend, daß er in erfreulichem Vorwärtsschreiten begriffen ist. Als Klavierbegleiter taten sich hervor in erster Linie *Max Reger*, der an dem Goethe-Abend Franz Bergens Unvergeßliches leistete, dann *Berthold Kellermann* (mit Johanna Dietz) und *S. von Hausegger* (mit Hertha Ritter).

R. Louis.

— In **Mainz** hat in einem der von *Emil Steinbach* geleiteten Abonnementskonzerte eine »sehr hübsche Singspielouvertüre« von *Edgar Istel* infolge ihrer »Frische, Natürlichkeit der Erfindung und Empfindung eindringliche Wirkung« erzielt.

— Wie der Vorstand des »Vereins der deutschen Musikalienhändler zu Leipzig« bekannt gibt, dürfen die Musikalien- und Buchhändler Deutschlands, Österreich-Ungarns und der Schweiz seit dem 1. Januar 1903 auf sogen. Ordinär-Artikel (d. h. Werke die nicht in billigen Ausgaben erschienen sind und keine Nettopreise tragen) 25%, auf billige Gesamtausgaben 10%, auf Nettoartikel 5%, auf Bücher, deren Ladenpreis höher als 3 M ist, 5% Rabatt gewähren.

— Die Firma Breitkopf u. Härtel hat einen Musikverlagsbericht von 1902 herausgegeben, der, nach Gruppen und alphabetisch geordnet, leichte Übersicht über die im Jahre 1902 in dem berühmten Verlage erschienenen Werke gibt. Der Bericht steht Interessenten gratis zur Verfügung. —

— Viel besprochen wird jetzt »das Stimmbildungssystem von Anna Lankow«. Es ist bei Breitkopf & Härtel erschienen, worauf wir Gesangbeflissene aufmerksam machen.

— Die Passionskantate »Golgatha« von *C. Ad. Lorenz* hat bei ihrer glänzend verlaufenen Uraufführung durch den Stettiner Musikverein einen tiefen Eindruck hinterlassen und die Stettiner Zeitungen zu sehr lobenden und für den Komponisten schmeichelhaften Äußerungen veranlaßt. Wir kommen später auf das Werk zurück.

E. R.

— Die neuste Oper (in einem Akte) Národal von *Otto Dorn* hatte am 5. Februar im Gothaer Hoftheater einen wohlverdienten guten Erfolg. Darsteller, Komponist und Kapellmeister wurden mehrmals vom begeisterten Publikum gerufen.

— Von Dresden aus geht eine neue Petition von Zivilmusikern an den Reichstag aus, welche dahinstrebt, der schrankenlosen Konkurrenz durch die Militärmusiker einen Riegel vorzuschieben. Wer die Verhältnisse kennt, wird den Notschrei der armen Musiker begreifen. Trotzdem befürchten wir, dafs die Petition das Schicksal ihrer älteren Schwester teilt, vor den Augen der Bundesratsmitglieder keine Gnade zu finden.

— *Hugo Kaun* hat ein Klavier-Konzert vollendet, welches *Godowski* in der nächsten Saison spielen wird. Der Komponist geniefst auch bereits in Amerika durch seine symphonischen Dichtungen guten Ruf.

— Der Evang. Chorverein zu Nördlingen hat seinen 2. Bericht herausgegeben (1892—1902), der von dem segensreichen Wirken des Vereins, namentlich seines Leiters, des Musikdirektors *Trautner*, beredtes Zeugnis ablegt.

H. S. Nach der wie alljährlich so auch heuer wieder von Frhrn. *Hans Paul v. Wolzogen* in den »Bayreuther Blättern« veröffentlichten Statistischen Übersicht über die Wagnervereine, die Wagnerliteratur (Bücher, Zeitschriften, Übersetzungen, Vorträge, Vorlesungen) und die Aufführungen Richard Wagnerscher Werke haben in der Zeit vom 1. Juli 1901 bis 30. Juni 1902 in 80 Städten 1339 Wagner-Vorstellungen stattgefunden, und zwar in 68 deutschen (1118 Aufführungen), 9 österreichischen (77), 2 schweizerischen (28) und 1 in den russischen Ostseeprovinzen (16). Nach der erreichten Aufführungsziffer nehmen die einzelnen Werke folgende Reihenfolge ein: »Lohengrin« (280 Aufführungen), »Tannhäuser« (257), »Der fliegende Holländer« (184), »Die Walküre« (155), »Die Meistersinger von Nürnberg« (129), »Siegfried« (88), »Das Rheingold« (83), »Götterdämmerung« (76), »Tristan und Isolde« (57) und »Rienzi« (30). Der Gesamtzahl der Aufführungen nach stehen von den deutschen Städten an erster Stelle Wien mit 64, Berlin mit 63, Hamburg mit 62, München mit 56 und Dresden mit 52 Vorstellungen. Es folgen dann zunächst Breslau, Leipzig, Frankfurt a. M., Bremen, Prag, Elberfeld, Essen, Hannover Lübeck, Wiesbaden, Strafsburg, Graz, Rostock, Düsseldorf, Köln, Magdeburg, Barmen, Linz, Mannheim. In fremden Sprachen, und zwar in ägyptischer, amerikanischer, belgischer, dänischer, englischer, französischer, holländischer, italienischer, norwegischer, portugiesischer, russischer, schwedischer, spanischer und ungarischer, fanden im ganzen 311 Aufführungen statt, darunter in London 23, in Paris 44 und in Stockholm 45.

— Am 9. Januar starb der Wirkliche Geheimrat D. *Ludwig Hallwachs*, der sich als Vorsitzender des »Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland« grofse Verdienste erworben hat.

— Von *Richard Batkas* Sammelwerk »Bunte Bühne« (herausgegeben vom Kunstwart in Callweys Verlag in München) ist die 5. Folge erschienen. Aufser einem Couplet von *Mozart* enthält das Heft nur Kompositionen moderner Musiker und zwar von *Streicher*, *Fricke*, *Horn*, *Ludwig*, *Bleck* und *Plüddemann*. Zu jeder Nummer hat der Herausgeber ein kurzes Begleitwort geschrieben. Auch diese Folge wird wie die früheren ihre Freunde und Abnehmer finden. Sie verdient es.

— Der Verlag von Breitkopf & Härtel bereicherte jüngst die Hausmusik durch Herausgabe der Ouvertüren zu »Titus« von *Mozart*, zu »Iphigenie in Aulis« von *Gluck* und zu »Rosamunde« von *Schubert* in der Besetzung für Harmonium, Klavier, Streichquintett und Flöte.

— Im 5. Vereinskonzert der Liedertafel zu Gotha (Dirigent Prof. *Rabich*) kam die grofse Symphonie-Ode »Das Meer« mit einem tüchtigen Orchester (fast 70 Mann) und einem grofsen Chore zur Aufführung, das Tenorsolo sang der Berliner Hofopernsänger *Sommer*. Das Werk hatte einen guten, aber nicht durchschlagenden Erfolg, während die zum Schlufs gespielte grofse Ouvertüre »1812« von *Tschaikowsky* einen wahren Beifallssturm erregte. — Der Musikverein in gleicher Stadt (Dirigent Kapellmeister *Lorenz*) führte in seinem 5. Konzerte *Lifsts* Dantesymphonie als Hauptwerk auf, ohne eine tiefergehende Wirkung damit zu erzielen; durch die Vorführung von *Wagners* Holländer-Ouvertüre, dem Tannhäuser-Bacchanal, dem Trauermarsch aus der Götterdämmerung und *Straufs'* Tod und Verklärung wurde hingegen das Publikum wirklich hingerissen. —

Besprechungen.

Riemann, Hugo, Grofse Kompositionslehre. II. Bd. Der polyphone Satz (Kontrapunkt, Fuge und Kanon). Berlin und Stuttgart, Verlag von W. Spemann, 1903.

Dem im vorigen Jahre erschienenen ersten, den homophonen Satz behandelnden Bande von *Riemanns* grofser Kompositionslehre ist nun der mit Spannung erwartete zweite Band gefolgt, ein Werk, das rückhaltlose Bewunderung verdient, freilich als praktisches Lehrbuch dem Anfänger nicht in die Hand gegeben werden kann. Nur der wird es mit Nutzen durcharbeiten können, dem die Satztechnik nichts Unbekanntes mehr ist, denn nur der wird *Riemann* in seinem analytischen Verfahren folgen, seine Kritik der Formen verstehen können. Um das zu erweisen, genügt es, z. B. das folgende hervorzuheben. Im 12. Kapitel bespricht *Riemann* die künstlichen Stimmversetzungen und betont, dafs man nachgerade mit den »Schreckgespenstern« des doppelten, dreifachen und vierfachen Kontrapunkts aufräumen dürfe: »was im Grunde von dem ganzen Schwulst übrig geblieben ist, kann man in das eine Wort Oktavversetzung der Stimmen gegeneinander zusammenfassen.« Es ist gar keine Frage, dafs *Riemann* berechtigt ist, so zu schreiben, trotz der praktischen Brauchbarkeit auch des doppelten Kontrapunktes der Dezime und Duodezime: denn auch hier läuft vieles auf blofses Konstruieren, das den Tod für freies künstlerisches Schaffen bedeutet, hinaus. Aber das mufs doch — und zwar, will man von den Schülern verstanden werden, Schritt für Schritt — ebenso sehr bewiesen werden wie die völlige Unbrauchbarkeit anderer doppelter Kontrapunkte für die Praxis. Ich meine nicht, dafs derlei Erörterungen einfach in die Rumpelkammer getan werden sollten: theoretische Kenntnis tut so vielen Musikern not. Und gar erst den Laien! Das theoretische Studium derartiger Dinge ist an und für sich wertvoll, so wenig es der lebendigen Kunst zu statten kommt. Ich meine darum, dafs vom Studium des ausgezeichneten Buches *Riemanns*, das dem denkenden und gebildeten Musiker nicht nachdrücklich genug empfohlen werden kann, dem Anfänger und dilettierenden Laien sehr energisch abzuraten ist: es würde heillose Konfusion verursachen.

Riemanns Belesenheit ist geradezu verblüffend. Die Sicherheit, mit der er ein treffendes Beispiel ans andere reiht, bewundernswert. Als Lehrbuch des angewandten Kontrapunktes ist das Buch eine geradezu phänomenal zu nennende Erscheinung.

Darmstadt. Dr. Wilibald Nagel.

Zürcherische Liederbuchanstalt: Sammlung kirchlicher Lieder für gem. Chor. Liederbuch für Kirche, Schule und Haus. Alleiniges Depot für Deutschland u. Österreich-Ungarn: P. Pabst in Leipzig.

Das Buch stimmt nicht nur im Format, sondern vielfach auch dem Inhalte nach mit den bekannten Sammlungen von *Heim* für gem. Chor überein. So enthält der erste Teil kirchliche Lieder aus Heims gemischten Chören »I«, der zweite Teil kirchliche Lieder aus Heims gemischten Chören »Neue Volksgesänge«. Nur der dritte Teil wird dem alten Heim untreu, indem er 70 kirchliche

Lieder aus *F. Hegars* gemischten Chören bringt. Die beiden ersten Teile enthalten altbewährte Chöre, die ihre Lebensfähigkeit längst bewiesen und über Lob und Tadel erhaben sind, der 3. Teil bringt vorwiegend — für uns wenigstens — neue Gesänge. Auch sie sind durchweg empfehlenswert. H. W.

La Mara, Briefe von Hektor Berlioz an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Diese Briefe bilden einen wesentlichen Beitrag zur Erkenntnis des Meisters und geben sein Wesen so getreu wieder, dafs man an ihrer Hand ein Stückchen Geschichte seines Lebens konstruieren kann, ohne von dieser Geschichte befürchten zu müssen, sie sei, was *Berlioz* von der Geschichte überhaupt sagt: une duperie comme tant d'autres choses admises.

Stern, Adolf, Briefe Franz Lifsts an Karl Gille. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Welch ein Gegensatz zwischen *Lifst* und *Berlioz*; der immer verbindliche, auf den Höhen des Glückes und der Liebe hinschreitende *Lifst*, der ein Kosmopolit auch in seinem Verständnis für die verschiedenen Länder ist, die die einzelnen Komponisten als Königreiche regieren, und der gern ironische, von Krankheit und Geldsorgen geplagte, mehr liebebedürftige als empfangende *Berlioz*, der nur sich selbst ganz begreift. Die Briefe *Lifsts* an *Gille* sind ganz amikaler Natur und enthalten keine Aufschlüsse über die Ziele Lifstscher Kunst und die Zukunftsmusik, gleichwohl sind sie von hohem Interesse für alle, welche in Lifsts Wesen eindringen wollen.

Gelegentlich der Anzeige dieser Lifstpublikation sei auch die Lifstehrung erwähnt, die die »Gesellschaft« im 20. Heft ihres 18. Jahrgangs veranstaltet hat. *R.* Fehr. *von Seydlitz* publiziert dort Briefe Lifsts an seinen Vater, beigegeben ist dem Heft eine Abbildung eines Lifstmedaillons von *Bovy*. F. R.

Die Restauration des evangelischen Kirchenliedes. Unter diesem Titel hat Schuldirektor a. D. *Philipp Dietz* bei Elwert in Marburg ein über 800 Seiten starkes Buch herausgegeben, das verdient, in jeder Kirchbibliothek zu sein. — Das Buch setzt ein mit den Stimmen, welche sich im Anfange des vorigen Jahrhunderts zu Gunsten besserer Gesangbücher an Stelle der verwässerten rationalistischen Gesangbücher erhoben. *Ernst Moritz Arndt*, der Freiheitsdichter, *K. v. Raumer*, *Bunsen*, *Stier* und andere erheben ihre gewichtigen Stimmen zu Gunsten eines besseren Gesangbuchs. *Arndt* speziell tritt für ein einheitliches christlich teutsches Gesangbuch ein. Eine Reihe Privatversuche nach dieser Richtung werden eingehend beleuchtet, in deren Mittelpunkt das sogen. Eisenacher Gesangbuch (Deutsches evangelisches Kirchengesangbuch in 150 Kernliedern) steht. Es ist eine Lust, mitzuerleben, wie hier hervorragende Männer, hinter denen die einzelnen Regierungen stehen, bestrebt sind, ein einheitliches protest. deutsches Gesangbuch zu schaffen. Daneben kann man ein gewisses banges Gefühl nicht los werden, ob das Buch wirklich in den sicheren Hafen kommt. Man kennt den lieben Deutschen und insbesondere den Protestanten zu gut, um dieses Gefühl begreiflich zu finden. Aber wirklich, das Gesangbuch kommt zu stande. Man atmet auf, denn ein grofses Werk ist getan, die Gesangsbuchsnot hat ein Ende. — Doch Täuschung über Täuschung. Das Kommissionsmitglied D. *Wackernagel*, der als Hymnolog besonderes Ansehen geniefst, ist schon vor Beendigung der Arbeit aus der Kommission ausgeschieden, weil es wie es scheint, nicht nach seinem Kopfe gegangen ist, D. *Geffken* ist zwar in der Kommission geblieben, aber auch nicht zufrieden mit dem neuen Werke. Nicht lange, und *Geffken* gibt ein neues Gesangbuch heraus, das gleiche tut auch *Wackernagel*, tun *Sarunghausen*, *Knapp* u. *Schwabe* u. a., natürlich ist es mit der Einheit im Kirchgesang wieder einmal nichts. — Und der letzte Teil des Werkes bespricht ungefähr 42 Gesangbücher, die jetzt alle im lieben deutschen Reich im Gebrauch sind. Die Besprechung dieser Bücher nimmt fast die Hälfte des Werkes ein. Inwieweit die Kritik dieser Bücher berechtigt ist, kann ich nicht entscheiden, da ich natürlich diese Gesangbücher nicht kenne. Nur das Gothaer Gesangbuch kenne ich und deshalb interessiert mich auch die Kritik desselben. Der Verfasser vermifst in demselben eine Reihe von Kernliedern, dann tadelt er, dafs neuere Liederdichter auf Kosten der alten bevorzugt sind (A. Knapp ist mit 11, J. Sturm mit 16, Spilta gar mit 29 Liedern vertreten, letztere demnach allein viel mehr als Luther und J. Herrmann zusammen). Ferner tadelt er die »bessernde« Hand am Texte der meisten Lieder, und schliefst sich dem Tadel Pf. *Tümpels* an, dafs rücksichtlich der Textbehandlung dem subjektiven Belieben zu viel Spielraum gewährt sei. Ein Wort für oder gegen diese Kritik zu sagen, hat keinen Wert: es kommt ganz auf den Standpunkt des Lesers an, ob er sie berechtigt oder unberechtigt zu findet. Der eine will nur Verse wie: »Und steure des Papstes und der Türken Mord« gestrichen haben, der andere steckt die Grenze viel weiter. Rabich.

Gritzner, Rud., Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, 6 Bände. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Jeder Band 3 M.

Ein unbekannter Name und gleich 6 ziemlich starke Bände mit 162 Liedern! Das ist viel. Aber der Musikfreund, der sich noch sein ungekünsteltes Musikempfinden bewahrt hat, wird an vielen dieser Lieder Freude haben. Es handelt sich in erster Reihe um gute Hausmusik, doch weisen auch einige speziell auf den öffentlichen Vortrag hin. Die melodische Linienführung vermeidet, ohne gerade originell zu sein, mit Glück allzu ausgetretener Pfade, die Begleitung ist nicht schwer, aber durchweg interessant und selbständig, die Texte sind sorgfältig gewählt. Es ist natürlich, dafs der Komponist in den 162 Liedern nicht 162 Mal ein anderer wird, vielmehr zeigen alle Lieder eine gewisse Familienähnlichkeit; aber es ist eine gute Familie, der sie entsprossen sind, und in einer solchen werden sie auch gern gesungen und gehört werden.

E. R.

Hampe, Theodor, Fahrende Leute. Der »Monographien zur deutschen Kunstgeschichte« 10. Band.

Die Bücher, welche Eugen Diederichs Verlag in Leipzig herausgibt, sind bekanntermafsen die im modernen Sinne am feinsten ausgestatteten und verbinden mit dem gesunden Künstlerischen einen dem Auge wohltuenden Druck. Das allein schon macht mir die Veröffentlichungen des Verlags sympathisch und soll nicht übersehen sein, so unwesentlich es der inneren Güte der weitaus meisten Bücher dieses Verlags gegenüber erscheinen mag. Der Wert der oben genannten Publikation liegt hauptsächlich in den von der Verlagsbuchhandlung gesammelten, angeordneten und bestimmten Bildern, zusammen 122 Abbildungen im Text und Beilagen nach Originalen, gröfstenteils aus dem fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhundert. Mir ist die Zusammenstellung allein schon genügend zur Erörterung des Gegenstands und sie gibt tatsächlich nicht allzuviel weniger wie Hampes Text, der nur die ältesten Zeiten allein charakterisiert, da es für diese an hinreichenden Bildern gebricht. *Hampe* hat sich seiner Aufgabe mit Anstand entledigt, er bietet nichts Neues, wohl aber das Alte in angenehm lesbarer Gestalt. Vielleicht war es ein Fehler, das Ganze des fahrenden Volkes fortwährend bei der Darstellung im Auge zu halten, eine Geschichte vornehmlich einzelner Spezies derselben, etwa der fahrenden Musiker und Schauspieler hätte wahrscheinlich tiefer gewirkt, weil aus ihnen Persönlichkeiten und Stände sich entwickelt haben, die für die Kultur hohe Bedeutung erlangt haben.

Der Wert des illustrativen Teils allein übersteigt bei weitem den Preis des Buches (broch. 4, geb. 5,50 M), es ist aber, wie gesagt, textlich ebenso empfehlenswert und möge recht viele Liebhaber finden.

Richard Wagner und die Religion des Christentums heifst ein bei Thomas und Oppermann in Königsberg i. Pr. erschienener, für 50 Pf. käuflicher Vortrag des Pfarrers **Victor Laudien**, auf den ich empfehlend hinweisen will. Es ist ein Bekenntnis, und als solches nützlich zu lesen, es tut wohl mit seiner frischen Begeisterung, die sich Mühe gibt, gerecht über die Erscheinung zu urteilen. F. R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



VII. Jahrgang.
1903.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 4.
Ausgegeben am 1. April 1903.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Dr. Johann Georg Herzog.

Von **Hans Werner.**

Immer seltener werden die Männer, welche ihre ganze Kraft in den Dienst der Kirchenmusik stellen; namentlich die schaffenden Talente von Bedeutung wenden sich, vom Glanz des Opernhauses und Konzertsaales geblendet, nur selten der Musica sacra zu. Wenn sie es einmal tun, dann bevorzugen sie gewöhnlich die grofsen Formen des Oratoriums, von denen die eigentliche Kirchenmusik nichts hat. Da ist es eine Freude, in Dr. *Johann Georg Herzog* einem Manne zu begegnen, der sein ganzes musikalisches Talent, sein bedeutendes Wissen und Können der streng kirchlichen Kunst gewidmet hat.



Ihm gelten die nachfolgenden Zeilen, die nicht der Bedeutung des Meisters gerecht werden, sondern nur den schlichten Lebenslauf eines Mannes dem Leser vor die Augen führen wollen, dessen Name gegenwärtig in der musikalisch-evangelischen Welt einer der populärsten ist. *Herzog*, welcher am 6. September 1822 zu Schmölz in Oberfranken geboren wurde, besuchte, um sich zum Lehrer auszubilden, von 1839 an das Seminar zu Altdorf. Es war noch die gute alte Zeit, in welcher der musikalischen Bildung des Lehrers eine grofse Bedeutung beigelegt wurde, ja in der oftmals das musikalische Talent eines Knaben oder Jünglings ausschlaggebend für seine Wahl des Lehrerberufs wurde. Kein Wunder, wenn *Herzog* bereits als sattelfester Organist in jene Lehrerbildungsanstalt eintrat und wenn hier sein musikalisches Talent reiche Nahrung fand. Dieses Talent war so bedeutend, dafs in *Herzog* der Wunsch entstand, sich ganz der Musik zu widmen. Er bezog deshalb aber nicht irgend ein berühmtes Konservatorium, um alles zu erringen, was für einen Künstler notwendig ist, namentlich die gehörige Portion

Einbildung und Eitelkeit, sondern verzichtete auf Konservatorium, Einbildung und Eitelkeit, und wurde — ein ganzer Meister auf dem Gebiete der Musik und ist ein strahlendes Beispiel dafür geworden, dafs es nicht darauf ankommt, wie und wo ein Künstler seine Bildung geholt, sondern bis zu welchem Grade er sie errungen. In einer Zeit, in welcher es für viele Leute eigentlich nur einen einzigen Bildungsgang gibt, der von ihnen als vollgültig angesehen wird, ist der Hinweis auf ein solches Beispiel recht lehrreich.

Bereits 1842 finden wir *Herzog* als wohlbestallten Organisten an der protestantischen Kirche in München. Kein Geringerer als *Robert Schumann* hatte die von *Herzog* komponierten und bereits im Druck erschienenen Orgelkompositionen günstig beurteilt, und sowohl der Orgelmeister *Rinck* als auch der Hofkapellmeister *Stuntz* in München interessierten sich für den jungen Organisten. In der neuen Stellung ging es recht an ein eifriges musikalisches Studium. Jede Gelegenheit, und die musikreiche Stadt bot deren viele, benutzte er, um seine Bildung zu vertiefen. Erfolg und Lohn blieben nicht aus, 1849 wurde dem nun 27jährigen die Lehrerstelle für Orgelspiel an der königl. Musikschule übertragen, und der heute Achtzigjährige hat die Genugtuung, die bedeutendsten Orgelspieler Bayerns seine Schüler nennen zu können. Nur fünf Jahre behielt *Herzog* die Stellung in München, seine Bahn ging aufwärts, 1854 kam er als Organist und Kantor an die Universitätskirche in Erlangen. Zu seinen Obliegenheiten gehörte es auch, die Studenten in die Geheimnisse der Liturgie, des Chor- und Gemeindegesangs, des Orgelspiels und der musikalischen Theorie einzuführen, soweit diese namentlich den Theologen zu wissen von nöten. Er entledigte sich seiner Pflichten mit seltener Hingabe und grofsem Geschick. Wie sehr ihn seine Studenten verehrten, geht am besten aus den Worten eines derselben, des Dr. *Christian Geyer*, jetzigen Hauptpastors an St. Sebald in Nürnberg hervor. Er sagt: *Herzog* genofs eine Verehrung und Liebe wie nicht leicht ein anderer akademischer Lehrer Erlangens. Die ernsteste Hingabe an seine Kunst paarte sich mit prächtigem Humor; und die wir bei ihm auf der Orgelbank safsen und an dem von ihm dirigierten, geliebten und bisweilen auch gerüttelten akademischen Gesangverein mittaten oder gar die unvergleichlichen, der Harmonie- und Kompositionslehre gewidmeten Samstag-Vormittagstunden in seinem gemütlichen Studierzimmer verbrachten, wufsten in der Tat nicht, was uns mehr zu diesem prächtigen Manne hinzog, seine Meisterschaft oder seine Persönlichkeit; gewifs ist aber, dafs zu unserer Zeit das Prädikat höchsten studentischen Lobes, »ein feiner Mann«, keinem in so oft wiederholten Auflagen erteilt wurde, wie dem von uns allen bewunderten und geliebten Professor *Herzog*.

34 Jahre lang bekleidete *Herzog*, dem die Erlanger Universität den Doktortitel honoris causa verlieh, die Professur für Musik an der Universität. In dieser Zeit entstanden die meisten seiner Kompositionen für Orgel und Chorgesang, seine Choralbearbeitungen, seine Sammlungen. 1888 legte Prof. Dr. *Herzog* seine Ämter in Erlangen nieder und zog nach München, wo er heute noch, ein geistig und körperlich rüstiger Achtziger, lebt und — schafft. An äufseren Ehren fehlt es ihm nicht. Neben dem Titel eines königl. Professors erhielt er das Ritterkreuz 1. Klasse Philipps des Grofsmütigen, den Kronenorden III. Klasse und die goldene Ludwigsmedaille für Kunst und Wissenschaft. Von verschiedenen Regierungen wurde in Choralbuchangelegenheiten sein Rat und seine musikalische Arbeitskraft in Anspruch genommen.

In seinem Streben, den kirchlichen Gemeindegesang zu heben, zur Gründung von Chorgesangvereinen beizutragen, den Sinn für klassische Kirchenmusik zu wecken, durch seinen Unterricht im Orgelspiel auf das obligate Spiel nach bestimmten Regeln und Grundsätzen hinzuwirken, die Herstellung guter Orgelwerke zu fördern, in seiner völligen Hingabe an diese Ziele, in seiner Bescheidenheit ist er uns jüngeren, die wir nach unseren Kräften der kirchlichen Kunst dienen wollen, ein hellleuchtendes Vorbild. Möge er es noch recht lange sein.

Illusions-Ästhetik.

Von Prof. **Josef Sittard** (Hamburg).

(Fortsetzung statt Schlufs.)

Nach *Lange* ist der ästhetische Genufs die Folge einer gleichzeitigen Entstehung zweier Vorstellungsreihen, die sich eigentlich ausschliefsen. Kunst und Natur, Schein und Wirklichkeit, sinnliche Wahrnehmung und Gefühl kommen dem Schauenden nebeneinander zum Bewufstsein und zwar in gleicher Stärke, da jede Auslöschung oder Verkümmerung der einen Reihe den Kunstgenufs unmöglich macht. Die erste von den beiden Darstellungsreihen ist diejenige, die sich unmittelbar an die sinnliche Wahrnehmung des Kunstwerkes anschliefst. Auf sie folgt erst in zweiter Linie die Darstellung dessen, was mit dem Kunstwerk gemeint ist. Wenn man z. B. in einer Gemäldegalerie die Beschauer be-



obachtet, so sieht man, dafs sie sehr häufig die Augen abwechselnd näher an die Bilder heranbringen und davon entfernen, dafs sie einmal die Augen etwas zukneifen, dann wieder öffnen. Beim Anhören von Musik ist sehr leicht zu beobachten, dafs man abwechselnd die Bewegungen der Musiker ansieht und völlig versunken sich in die Stimmung der Komposition zu versetzen sucht. Diese verschiedenen Tätigkeiten entsprechen offenbar dem Wechsel der Bewufstseinsvorgänge. Dieser Wechsel ist aber kein rhythmischer, die beiden Vorstellungsreihen bleiben bei den verschiedenen Menschen ganz verschieden lange im Bewufstsein. Das hängt eben von der Vorbildung der ästhetischen Genufsfähigkeit, der Kennerschaft u. s. w. des einzelnen ab. Bei Künstlern mag sich beides die Wage halten, und wir hätten dann eben die ideale Form des ästhetischen Genusses, d. h. die, bei der beide Vorstellungen genau in gleicher Stärke lebendig sind. *Konrad Lange* kommt daher zu dem Schlufs, dafs das geistige Spiel der Vorstellungen, das wir als Kunst bezeichnen, eben deshalb Lust erregt, weil es auf einem Hin und Her, einem Wechsel kontrastierender Vorstellungen beruht und die Bedeutung der bewufsten Selbstäufserung darin besteht, dafs sie diejenige Form der geistigen Rezeption ist, die den Menschen erlaubt, in der verhältnismäfsig kürzesten Zeit die verhältnismäfsig gröfste Zahl von Vorstellungen und Gefühlen in sich aufzunehmen, ohne zu ermüden. Alle diese Vorstellungen bleiben aber keine blofsen Vorstellungen, sondern setzen sich je nach den Eigenschaften des Kunstwerks und unserer Empfänglichkeit in Gefühle um, die sich freilich zunächst nur auf das Kunstwerk und den Künstler als solche beziehen. Die zweite Vorstellung bezieht sich, um bei der Malerei zu bleiben, auf den Inhalt des Bildes, das wir als Natur, als Wirklichkeit auffassen und zwar gerade als die Natur und Wirklichkeit, die es darstellt. Wir vergegenwärtigen uns die Personen, die auf ihm gemalt sind, möglichst lebendig, machen uns ihre Eigenschaften, ihren Ausdruck und Charakter, ihre Handlungen und Situationen klar. Wir stellen uns die gemalte Landschaft, in der sie sich bewegen, als wirklichen Wald, wirkliche Wiese u. s. w. vor und veranschaulichen uns die Bedeutung und den Zweck der übrigen Gegenstände, die auf dem Bilde dargestellt sind. Und auch hier bleibt es nicht immer bei der Vorstellung der Natur, sondern wir erleben gleichzeitig die Gefühle, zu denen uns die entsprechenden Dinge in der Wirklichkeit anregen würden, allerdings in der Abschwächung, die sich aus ihrem Charakter als Scheingefühle, Gefühlsvorstellungen, ergibt.

Was ist nun das Kunstschöne im Lichte der Illusionsästhetik? Diese Frage erörtert *Konrad Lange* im 13. Kapitel in umfassendster Weise. Wenn ich *Lange* richtig verstanden habe, so ist das Schöne keineswegs das, was immer und unter allen Umständen Illusion erzeugt, sondern das, was Menschen mit richtiger und intensiver Naturanschauung in Illusion versetzt. Zur Empfindung des Schönen gehört eben eine gewisse Fähigkeit, ein gewisses Können. Das Urteil über das Schöne ist eine Machtfrage, es kann nur unter Voraussetzung einer individuellen Disposition, d. h. eines bestimmten, schon vorher vorhandenen Vorstellungsinhaltes gebildet werden. Daraus erklärt es sich auch, dafs die Menschen dem Kunstschönen gegenüber so verschieden empfänglich sind, dafs es überhaupt in der Kunstgeschichte so verschiedene Auffassungen der Natur, so verschiedene Stile gibt. Die Vorstellungen von der Natur sind verschiedene, daher ist das Kunstschöne für jede Zeit, jedes Volk, jeden Menschen ein anderes. Natürlich sind diese Naturauffassungen nicht gleichwertig. Das Schöne in der Kunst ist, theoretisch formuliert, das, was z. B. in der bildenden Kunst vom Standpunkt der intensivsten Naturkenntnis geschaffen ist und Menschen, die diese Naturkenntnis haben, in die stärkste Illusion versetzt. Eine andere Rangierung des Kunstschönen gibt es für die Illusions-Ästhetik nicht. Sie lehnt es ab, die Qualität des Inhalts oder die sinnliche Annehmlichkeit der Form oder die mit einem bestimmten Inhalt zusammenhängende Steigerung und Idealisierung der Natur zum Mafsstab der Rangierung der Kunst zu machen.

Auch bei der Poesie hängt die Bestimmung des Schönen von dem Vorstellungsinhalt der Zeitgenossen, ihrer Lebens- und Naturauffassung ab.

Hier kann man nun auch mit *Lange* sagen, dafs das poetisch Schöne das ist, was, einen bestimmten Vorstellungsinhalt vorausgesetzt, Illusion erzeugt. Dieser Vorstellungsinhalt kann natürlich, entsprechend dem Inhalt der Dichtung, ein verschiedener sein. Der Wert der Dichtung richtet sich einzig und allein danach, in welcher Stärke sie gerade die Illusion erzeugt, die sie nach dem gegebenen Inhalt erzeugen mufs.

Wenn das Wesen des künstlerischen Genusses auf Illusion beruht, so mufs natürlich auch das künstlerische Schaffen ein Illusionsakt sein, da der Künstler andere nicht mit einem Kunstwerk in Illusion versetzen kann, wenn er zuvor nicht sich selbst bei dessen Schöpfung in Illusion versetzt hat. Und wenn das Wesen des Kunstgenusses auf einer bewufsten Selbsttäuschung, d. h. einer vollkommen freiwilligen geistigen Tätigkeit beruht, aus der man nach Belieben heraustreten und in die man sich nach Belieben wieder versetzen kann, so ist natürlich auch der schöpferische Akt etwas Freiwilliges und Bewufstes.

Was nun den Inhalt und die Tendenz des Kunstwerks anbelangt, so gehen, wie *Lange* nachzuweisen versucht, sowohl Form wie Inhalt als notwendige Elemente derart in die ästhetische

Anschauung ein, dafs eine solche überhaupt ohne beide nicht gedacht werden kann. Man würde den Verfasser also vollständig mifsverstehen, wollte man behaupten, dafs seine Illusions-Ästhetik dem Inhalt gleichgültig oder gar abweisend gegenüber stände, denn gerade *Lange* weist daraut hin, dafs der letzte entwicklungsgeschichtliche Zweck der Kunst die Erweiterung und Vertiefung der Vorstellung und Gefühle sein müsse, was doch auf den Inhalt hinausläuft. Er fafst eben den Inhalt nicht als das mehr oder weniger gleichgültige Substrat einer rein formalen Wirkung auf, sondern als das letzte biologische kunsthistorische Ziel jeder künstlerischen Tätigkeit. Nur in Bezug auf die Frage der unmittelbaren ästhetischen Lust weicht *Lange* von der herrschenden Ästhetik ab. Nach der Inhalts-Ästhetik ist der Inhalt als solcher, d. h. nach seiner entweder Lust oder Unlust erregenden Natur, die unmittelbare Ursache des ästhetischen Genusses, während die Illusions-Ästhetik den Standpunkt vertritt, dafs für den unmittelbaren ästhetischen Genufs der Inhalt als solcher, soweit nämlich seine Qualität in Frage kommt, völlig gleichgültig ist. *Lange* weist dies an einer Menge von Beispielen nach. Ich will zur bessern Exemplifizierung ein Madonnenbild von Rafael herausgreifen. In diesem Bilde ist nun freilich der Inhalt ein bedeutsamer. Die Vorstellung der reinen Magd, der keuschen Jungfrau, der Mutter Gottes wirkt hier bei unserm ästhetischen Genufs wesentlich mit. Aber doch nur insofern, als wir von der Form verlangen, dafs sie diesem Inhalt entspricht. Indem nun unser Bewulstsein von der Form zum Inhalt und wieder umgekehrt vom Inhalt zur Form wandelt, vollzieht es eben den Wechsel der Vorstellungsreihen, auf dem die ästhetische Lust beruht. Zu lange dürfen wir nicht bei der Qualität des Inhalts verweilen, wenn nicht der ganze psychische Vorgang ins Stocken geraten soll. Der religiöse Inhalt kann unmöglich die Ursache des ästhetischen Genusses sein. Ein frommer Katholik kann freilich beim Anblick eines solchen Bildes Lustgefühle haben, die sich auf den Inhalt und zwar auf den religiösen Inhalt beziehen; ein Protestant wird dagegen ein gutes Madonnenbild ebensogut ästhetisch würdigen können, wie ein kunstgebildeter Katholik, ohne dafs er im stande wäre, gerade die inhaltlichen Gefühle des katholischen Beschauers in sich zu entwickeln. Besonders einleuchtend ist die Indifferenz der Schauspielkunst dem Inhalt gegenüber, denn der Inhalt eines Spiels, der als Ursache der Lust in Frage kommen könnte, ist tatsächlich gar nicht sein Inhalt, sondern des Stückes, das die Schauspieler spielen. Bestände also der ästhetische Wert der Kunst in dem Inhalt, so hätte die schauspielerische Tätigkeit überhaupt keine selbständige Bedeutung neben der Poesie, könnte also gar nicht als Kunst angesehen werden. Oder nehmen wir das Hundertguldenblatt, die Heilung der Lahmen und Kranken durch Christus, die bekannte Radierung von *Rembrandt*. Natürlich mufs der Inhalt derselben dem Beschauer völlig ins Bewufstsein treten, wenn er sie geniefsen will. Aber der Inhalt als solcher ist nicht das Lusterregende, sondern die Art, wie *Rembrandt* ihn dargestellt hat. Derselbe Künstler hat unter anderem auch ein schlafendes Schwein radiert. Hier ist es nun doch sicherlich ebensowenig der schöne wie der interessante Inhalt, der uns den künstlerischen Genufs verschafft, sondern die Art der künstlerischen illusionserregenden Ausführung. Der Kunstgenufs kann also schon deshalb nicht auf dem Inhalt im Sinne der Inhalts-Ästhetik beruhen, weil die Kunst auch häufig das Häfsliche und Traurige darstellt. Der Inhalt ist eben nicht ausschlaggebend für den Genufs, sondern die Art, wie man ihn in sich aufnimmt. Der Wert der Kunst hängt also nicht von dem Was der Vorstellung, sondern von dem Wie, d. h. der Kraft und Wahrheit ab, wie es der Künstler darstellt. So beruht auch der ästhetische Wert des Häfslichen, das doch in der Natur und im Leben ebenso oft vorkommt, auf der Art, wie es dargestellt ist. So wirkt das Häfsliche in der Kunst deshalb nicht unlusterregend, weil es gar nicht als Wirklichkeit, sondern als Schein ins Bewufstsein tritt. Der häfsliche Inhalt ist nur eine Welle in dem Meere der Gefühle, in das die ästhetische Anschauung den Geniefsenden versetzt. Buttersemmel-Ästhetik nennt *Lange* jenes weiche, charakterlose Milderungs- und Verschönerungsprinzip, das der Kunst schon so viel geschadet hat und sich mit den Grundsätzen gerade der gröfsten Künstler nicht verträgt.

Langes Stellung zu der ebenso gedankenlosen wie unkünstlerischen Verquickung von Kunst, Religion und Sittlichkeit ergibt sich hieraus von selbst.

Die Auffassung, dafs die wahre Kunst ohne religiöse Gesinnung unmöglich sei, ja sogar dem gleichen psychischen Bedürfnis entspringe wie die Religion, geht auf die katholische Romantik zurück. *Lange* führt sehr treffend aus, dafs diese Auffassung schon aus dem einen Grunde hinfällig sei, als es eine Menge Kunstgattungen gäbe, die gegen das Religiöse vollkommen indifferent seien, wie z. B. das Genre, das Porträt, die Landschafts- und Tiermalerei, oder teilweise auch die Architektur und die Musik. Es ist aber auch nicht richtig, dafs in der religiösen Kunst die künstlerischen Gefühle mit den religiösen zusammenfallen. Mit demselben Rechte könnte dann auch eine tiefere, geheimnisvolle Beziehung zwischen Schlachtenmalerei und Kriegslust oder Patriotismus, zwischen Frucht- oder Stillebenmalerei und Feinschmeckerei oder Gefräfsigkeit herausgefunden werden. Nach der Illusions-Ästhetik sind aber religiöse und ästhetische

Gefühle ihrem Charakter nach ganz verschieden, ja sogar Gegensätze. Denn jene beruhen auf einem Glauben, d. h. einem wirklichen Fürwahrhalten, diese auf einem Sichvorstellen, einem Glauben und doch wieder Nichtglauben. Jene bestimmen das Wollen und Handeln des Menschen, diese seine uninteressierte rein kontemplative Anschauung. Das religiöse und moralische Gefühl setzt eine bestimmte einheitliche Richtung des Charakters voraus, das Ästhetische besteht dagegen in einem Hineindenken und Hineinfühlen in die verschiedensten Charaktere, Stimmungen u. s. w.

Konrad Lange weist eingehend nach, dafs schon die Behauptung, die Kunst sei von Anfang religiös gewesen, hinfällig ist. Nicht der Tempel steht an der Spitze der architektonischen Entwicklung, sondern das Wohnhaus, und Musik, Tanz und Schauspielkunst waren längst vorhanden und in profanem Sinne gepflegt worden, ehe sie sich im athenischen Dyonisos-Kultus zu jenem Ensemble zusammenfanden, das als attisches Drama noch heute ein Gegenstand unserer Bewunderung ist. Wie oft hat aber gerade in den Zeiten eines gesteigerten religiösen Lebens die Kunst keine dominierende Rolle gespielt! Ein Beweis, dafs gerade das stärkste religiöse Gefühl sich nicht immer mit einem starken ästhetischen Instinkt verbindet, wenn auch oft beides zusammen vorkommt. Die Verbindung religiöser und ästhetischer Gefühle wird dann aber nur dadurch aufrecht erhalten, dafs die religiöse Kunst eine Verschmelzung von Scheinbild und Natur, eine wirkliche Täuschung anstrebt. So ist die Bilderverehrung in der katholischen Kirche von der bewufsten Absicht getragen, der gläubigen Gemeinde durch das Bild wirklich religiöse Gefühle mitzuteilen. Diese Gefühle sind aber keine ästhetischen; sie werden nur zu einem Vehikel der religiösen degradiert.

Die Malerei ist daher auch keine fromme Kunst, denn bei der Ausführung eines Bildes handelt es sich gar nicht um Frömmigkeit, sondern, wie *Lange* treffend bemerkt, um Technik und richtige Farbenverteilung. Der heilige Geist spielt dabei gar keine Rolle, wohl aber die Hand des Künstlers. Es ist auch eine ganz falsche Ansicht, dafs der Künstler, der fromme Bilder male, auch fromm sein müsse. *Lange* weist unter anderm auf *Giotti* hin, der die religiöse Malerei der Italiener im Mittelalter auf den Höhepunkt ihrer Entwicklung gebracht hat. *Giotti* war ein rationalistischer Aufklärer, ein cynischer Spötter. Ferner weist *Lange* auf den Karmelitermönch *Fra Philippo Lippi* hin, dessen Madonnenbilder zu den reinsten und keuschesten der Renaissance gehören, zu denen ihm aber oft seine Geliebte *Spinetta Buti* Modell safs, die er, als sie noch Nonne war, bei Gelegenheit der Ausführung eines Porträts, das er von ihr malen sollte, verführte. Zu den schönsten religiösen Bildern des 17. Jahrhunderts gehören auch jene von *Rembrandt*, der nichts weniger als ein frommer Mann war.

Selbstverständlich fällt es *Konrad Lange* nicht ein, zu behaupten, dafs das Auseinandergehen des ästhetischen und religiösen Gefühls die Regel sei, aber wenn es auch nur bei ganz wenigen der gröfsten Künstler nachgewiesen werden könnte, so würde das doch nur einfach bestätigen, dafs Religion und Kunst wohl zusammen gehen können, aber nicht zusammen gehen müssen. Nur so läfst es sich auch erklären, dafs viele streng religiöse Menschen die religiöse Kunst und die Kunst überhaupt verachten, weil sie eben für ihr Leben dieser Ergänzung nicht bedürfen. Nach der Ergänzungstheorie nämlich ist das Spiel und die Kunst für den Menschen ein Ersatz für die Wirklichkeit, den sich das Individuum sowohl in der Jugend wie im Alter infolge eines instinktiven Bedürfnisses immer dann schafft, wenn ihm das Leben mit seiner Lückenhaftigkeit der Vorstellungen, Gefühle, Gedanken und Handlungen versagt hat, die doch mit zum menschlichen Wesen gehören.

Man kann übrigens auch religiöse Kunstwerke geniefsen, die aus einem ganz fremden Glauben hervorgegangen sind. Ob ein antikes Götterbild oder eine mittelalterliche Madonna ein echtes Kunstwerk ist, empfindet man auch, wenn man kein Heide oder Katholik ist, denn unser christlicher Standpunkt gegenüber der religiösen Kunst des Altertums und unser protestantisches Gegenüber der des Mittelalters ist weiter nichts als eine grofse künstlerische Illusion.

Ebenso steht es mit dem Verhältnis der Kunst zur Moral. Auch hier ist es ein weitverbreitetes Vorurteil, dafs ein wirklich moralischer Mensch kein Kunstwerk mit bedenklichem Inhalt schaffen oder geniefsen könne. Die Anhänger dieser Anschauung macht *Lange* an anderer Stelle darauf aufmerksam, dafs nichts die Diskrepanz des Kunstcharakters und der sonstigen Neigungen einer Epoche nachweise, als gerade das Mittelalter, dessen Kunst besonders in der späteren Zeit einen frommen, zarten, ja geradezu innigen Charakter trug. Man müfste also nach der Ansicht gewisser Herren daraus schliefsen, dafs die Menschen dieser Zeit von Liebe, Sanftmut und Demut übergeflossen seien. Nun hat aber in keiner Zeit der Egoismus, die Macht des Stärkeren, Roheit und Eigennutz so geherrscht wie gerade in dieser Periode. Die Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts mit ihrer ruhigen, feierlichen Würde, ihrem ernsten religiösen Charakter, läfst den Beschauer nicht ahnen, wie zerrissen, leidenschaftlich und verbrecherisch das Leben und Treiben vieler derer war, die sie protegierten.

Ein drastisches Beispiel dafür, wie wenig der Inhalt einer Kunst mit den persönlichen Erlebnissen und Gewohnheiten derer, die sie geniefsen, harmoniert, bewiesen die Verhandlungen des vor

einigen Jahren in Lübeck stattgefundenen sozialdemokratischen Parteitages. Dort wurde lebhafte Klage darüber geführt, dafs die Feuilletons und Unterhaltungsblätter der sozialdemokratischen Zeitungen mit Novellen und Romanen aus dem Arbeiterleben ausgefüllt seien, in denen das Elend der arbeitenden Klassen mit grellen Farben geschildert werde. Der Arbeiter könne das nicht brauchen, denn davon habe er im Leben genug, das wolle man nicht auch noch in der Kunst dargestellt sehen. Kann die Ergänzungstheorie beweiskräftiger erhärtet werden?

(Schlufs folgt.)

Die Anfänge der Musikentwicklung in Nord-Amerika.

Von Prof. **Herm. Ritter.**

II.

Mit den Anfängen und der Entwicklung der Oper sah es nicht minder abenteuerlich aus, wie auf dem Gebiete der Kirchenmusik und des Chorvereinswesens, die nunmehr überall, wo es angeht, den Gottesdienst mit der Tonkunst weihevoll zu gestalten und Chorvereinigungen zu gründen, in Blüte stehen. Die ersten Opern-Aufführungen in Amerika datieren vom Jahre 1750, und zwar sind dieselben englischen Ursprunges. Kleinere Singspiele waren es, die man gab. »Die Bettler-Oper« war das erste jener Liederspiele oder ballad-operas, welche in New-York im genannten Jahre zur Aufführung gelangte. Theaterdirektoren mit ihren Balladensängern kamen aus England hinüber und wechselten in bunter Reihenfolge ab, um dem amerikanischen Publikum im Rahmen eines Spieles die populärsten englischen Lieder darzubieten. 1791 führten französische Schauspieler, die zugleich Sänger waren, in der Hauptstadt von Louisiana (Neworleans) die französische Oper ein. Man gab z. B. im Jahre 1810 *Paisiellos* »Barbier von Sevilla« und *Zingarellis* »Romeo und Julia«, sowie *Mozarts*, *Méhuls*, *Rossinis* und *Spontinis* Opern in französischer Sprache während der Saison an drei Tagen in der Woche. So ist Neworleans als die erste Stadt Amerikas zu nennen, die regelmäfsige Opernsaisons besafs, die aber nach dem Secessionskriege ihr Ende erreicht hatten. Wie in New-York hat auch in Neworleans die Oper eine gewisse Ständigkeit nie mehr erreicht. Im Jahre 1825, also 75 Jahre nach Einführung des englischen Singspieles, erscheint in New-York die französische und italienische Oper, sogar auch *Webers* Freischütz in englischer Sprache, allerdings mit vollständig willkürlicher und verwilderter Besetzung des Orchesters. Es wird berichtet, dafs das wichtigste Instrument in diesem Orchester die Posaune gewesen sei, die zugleich auch das Violoncello ersetzen mufste. Der erste, der den Amerikanern auf dem Gebiete der italienischen Oper etwas annähernd Vollkommenes bot, war im Jahre 1825 *Manuel Garcia*. Mit einer durchaus fähigen Truppe, in der z. B. die Sänger *Filippo Trajetta*[1]), und *Lorenzo da Ponte*[2]) befanden, besuchte er New-York.

Mit *Rossinis* »Barbier von Sevilla« eröffnete *Manuel Garcia* seine Opern-Saison in New-York; er selber sang den Almaviva, sein Sohn *Manuel*, dessen Gesangschule heute noch eine Berühmtheit besitzt, den Figaro, seine Tochter *Maria* (die spätere *Malibran)* die Rosina und seine Frau die Bertha. Aufser dem »Barbier von Sevilla« wurden »Don Giovanni« von *Mozart*, »Otello«, »Semiramide«, »Il Turco in Italia« und zwei Opern von *Garcias* eigener Komposition gegeben. Nachdem 79 Vorstellungen stattgefunden hatten, hatte im September 1826 dies erste italienische Opernunternehmen auf dem Boden von Amerika sein Ende erreicht. *Manuel Garcia* wandte sich nach Mexiko, während sich seine Tochter *Maria* mit dem Herrn *Malibran* vermählte, in New-York als Kirchensängerin wirkte und gelegentlich in englischen Singspielen auftrat, bis sie sich im Jahre 1827 nach Paris wandte und von hier aus ihren Weltruhm als grofse Sängerin begründete.

Das Opernwesen in Amerika, das Dr. *Frederic Louis Ritter* ein für Amerika »schwer zu lösender Problem« nennt, war vom Beginne an bis auf die heutigen Tage ein wechselvolles und unsicheres, während einzelne Gesangs- und Instrumentalvirtuosen — es sei hier nur an die abenteuerlichen Fahrten eines *Mirka Hauser* und *Ole Bull* erinnert — ein gutes Feld für die Anerkennung ihrer Geigenkunststückchen fanden. Das Ignoranten- und Abenteurerwesen auf dem Gebiete der Musik wuchs auf dem Boden von Amerika mit der Auswanderung,

[1]) *Filippo Trajetta*, geb. 1776 in Venedig, war Sohn des berühmten Opernkomponisten *Tomalo Trajetta* (oder *Traëtta*) und hatte seine Studien unter *Piccini* gemacht. Zur Zeit der französischen Revolution trat er in die patriotische italienische Armee, wurde von den Royalisten gefangen, verlebte acht Monate schweren Kerkers und entkam endlich an Bord eines amerikanischen Schiffes. Er liefs sich zunächst als Gesanglehrer in Boston nieder, später als solcher in New-York, lebte sodann als Theaterdirektor in den südlichen Staaten Nordamerikas und starb 1854 in Philadelphia.

[2]) *Da Ponte*, der im Jahre 1838 in New-York starb und mit *Manuel Garcia* den Boden Amerikas für die italienische Oper vorbereitete, war der bekannte Librettist zu Mozarts »Don Joan«.

welche von Europa in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stattfand. Dies zeigen uns die wunderlichsten Annoncen aus den Zeitungen jener Tage. Der eine verspricht in zehn Stunden die musikalische Komposition zu lehren, ein anderer jemanden in einem Monat zu einem tüchtigen Pianisten heranzubilden u. s. w. Amerika war das Land für die Aventurie auf jedem Gebiete geworden, aus der es sich erst am Ende des 19. Jahrhunderts zu befreien anfing. Aber die umgebenden Umstände, die Zeit, der Ort und die Lebensumstände bestimmen nun einmal die Menschen und auch seine Kunst. —

Der sehr beliebte Gastwirt, der Italiener *Palmo* baute im Jahre 1843 ein Theater für die italienische Oper in New-York, verlor aber sein Vermögen, welches ihm sein »Café des mille collonnes« eingetragen hatte, bei diesem Unternehmen wieder. Im Jahre 1847 machte man einen neuen Versuch, ein Opernhaus für die italienische Oper zu bauen; auch dieses Unternehmen scheiterte und schliefslich wurde dieses prächtige Gebäude in die heute noch bestehende »Clinton-Bibliothek« umgewandelt. Zu einer gewissen Stabilität konnte es die Oper auf dem Boden von Amerika nicht bringen und hat es auch in unseren Tagen noch nicht gebracht trotz aller Findigkeit der Unternehmer. Im Jahre 1853 begann man in New-York den Bau eines neuen Opernhauses, in welchem schon am 2. Oktober 1854 mit *Mario* und der *Grisi* die erste Vorstellung stattfand. Dieses Theater, welches sich »Academy of music« nannte, setzte sogar einen Preis von 1000 Dollars für eine amerikanische Oper aus, der jedoch niemals ausbezahlt wurde. Die italienische Oper wurde in der Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Impresarien *Ullmann*, *Strakosch* und *Maretzek* mit namhaften Sängern auf dem Boden von Amerika verpflanzt mit mehr oder weniger Erfolg Erst im Jahre 1862 eröffnete *Karl Anschütz* im Wallack-Theater in New-York eine deutsche Opernsaison, die leider nur ein kurzes Bestehen hatte, dafür aber gegenüber den Italienern ein besseres Ensemble und besseres Orchester sowie einen gutgeschulten trefflichen Chor aufwies. Die Zeitverhältnisse jedoch, wie sie die Beendigung des Krieges in Amerika herbeigeführt, hatten das Publikum für ernstere Bestrebungen in der amerikanischen Kunst gleichgültig gemacht und so war die seichte, grobsinnliche, ja lascive Unterhaltung, wie sie die nach Amerika importierte französische Operette unter *Jacques Offenbach* aufwies die Parole geworden. *Offenbach* selbst besuchte im Jahre 1876 Amerika und ihm jubelte, mit wenigen Ausnahmen alles zu. Sein Buch »Notes d'un musiciens en voyage« (1877) schildert seine Erlebnisse in Amerika. Die von *Offenbach* geleiteten Sommernachts-Konzerte entflammten das Publikum ebenso schnell, als es dieselben vergafs. Genau so erging es den Operetten von *Gilbert Sullivan* aus London. Nachdem *Max Strakosch* eine italienische Opern-Stagione mit der *Nilson*, *Tietjens*, *Kellogg*, *Marie Roze* und dem Tenor *Campanini* eröffnet und mit grofsen Verlusten geendigt hatte, kam *Mapleson* von London 1878 und 1879, um eine Oper zu errichten. Das Star-System blühte. *Etelka Gerster*, *Minnie Hauck* und *Campanini* waren die Zugkräfte, *Arditi* der Kapellmeister, alles andere aber unvollkommen, so dafs von einem eigentlichen künstlerischen Wirken auch hier keine Rede sein konnte.

Eine wahrhaft glänzende Opernsaison wurde im Winter des Jahres 1883 durch die Eröffnung des grofsen »Metropolitan-Opera-House« in New-York durch den Unternehmer *Abbey* eröffnet, wurde aber für diesen unter grofsen Verlusten wieder eingestellt. Wie in den grofsen Städten dies europäischen Kontinents die italienische Oper ihre Stütze im Publikum verlor, so war es auch hier in Amerika der Fall. Nun trat Deutschland, welches *Taine* »das erstaunliche Arbeitszimmer Europas, in dem alle menschlichen Gedanken untersucht und wieder umgeschmiedet werden«, nennt, mit seiner Oper auf den Schauplatz von New-York. Die Direktion des »Metropolitan-Opera-House« berief den bedeutenden Musiker und Kapellmeister *Leopold Damrosch*[1]) (geb. 1832 in Posen) nach New-York zur Errichtung einer deutschen Oper. Im November des Jahres 1884 fand die Eröffnung mit *Richard Wagners* »Tannhäuser« mit der Sängerin *Materna*, *Marianne Brandt* und den Sängern *Schott* und *Robinson* statt. Das Defizit der ersten Saison betrug jedoch 40000 Dollars. Trotzdem wurde weiter gearbeitet, bis trotz aller künstlerischen Höhe, auf welcher dieses Unternehmen stand, durch enorme Kosten demselben Einhalt geboten wurde. Ein Gutes aber brachte dieses neue wirklich künstlerische Unternehmen mit sich: *Richard Wagner* war, wenn auch in noch so geringem Mafse, in Amerika eingebürgert. Der grofse Konzertdirigent *Thomas* veranstaltete im Jahre 1884 die grofsen Wagner-Konzerte mit *Materna*, *Winkelmann*, *Scaria* sowie mit einem durchaus fähigen Orchester und legte im Vereine mit *Leopold Damroschs* Bestrebungen den Grund zum Verständnis der Werke dieses grofsen Meisters in der neuen Welt. *Richard Wagner* ist allerdings schon in Boston im Jahre 1853 zum ersten Male bekannt geworden und zwar durch einzelne seiner Werke für Orchester, welche der Kapellmeister *Karl Bergmann* zur Aufführung brachte. Auch war es *Karl Bergmann*, der schon im Jahre 1859 in New-York den »Tannhäuser« in deutscher Sprache brachte. Erst 1870 folgte unter Leitung von *A. Neuendorf* im alten deutschen Theater der »Lohengrin«, den auch *Max Stra-*

[1]) Dessen Sohn *Walther Damrosch*, ein hochbegabter Dirigent, übernahm nach dem Tode seines Vaters die Mission desselben auf dem Boden von New-York.

kosch 1873 mit seiner italienischen Gesellschaft in der sogenannten »Academy of Music« zur Aufführung brachte. Dr. *Frederic Louis Ritter* gelangt zu der Schlufsbetrachtung, dafs die Oper, ob italienisch, ob deutsch oder französisch, in Amerika ein künstliches Gewächs, eine Treibhauspflanze ist und meint, dafs es nicht im innersten Bedürfnisse des Amerikaners gelegen ist, eine solche als stabiles Kunstinstitut zu besitzen. Aus diesem Grunde sei die Existenz einer regelmäfsig spielenden Oper, wie man dies in den Mittel- und Hauptstädten des europäischen Kontinents sieht, eine Unmöglichkeit. *F. L. Ritter* meint, dafs, wenn New-York in demselben Verhältnis eine musikalische Stadt wäre, als es die dreifsig übrigen Theater aufser der Oper, frequentiert, so würde ein Opernhaus nicht ausreichend sein. »Aber«, sagt er, »wir sind noch kein eigentlich musikalisches Volk; wir haben die intellektuelle Fähigkeit, singen und spielen zu lernen, allein wir können ein unmusikalisches Volk nicht zwingen, uns zuzuhören, wenn es nicht die Neigung dazu hat, und die Erfahrung lehrt, dafs die unermefsliche Mehrheit der Amerikaner diese Neigung nicht hat. Dem Amerikaner ist die Oper noch immer ein Gegenstand vorübergehender Neugierde; ein bleibendes Kunstinstitut kann aber nicht auf vorübergehende Neugierde gegründet werden.«

Es sind dies harte Worte, welche der Verfasser hier über Amerika äufsert und die auch wohl nur für den jetzigen Zustand der menschlichen Gesellschaft in dem noch in der Entwicklung begriffenen Lande Gültigkeit haben. Es ist deshalb nicht ausgeschlossen, dafs die Tonkunst auch in diesem Lande einmal Blüten aus eigenem Holz hervorbringen wird, denn »die Kunst ist dem Menschen ebenso nötig, wie die Sprache« sagt *Leo Tolstoi*. Jedenfalls beobachten wir schon heute, wie die geistige und künstlerische Seite des Amerikaners immer mehr hervortritt in den zahlreichen stehenden Orchestern, Chorvereinen und Kammermusikvereinigungen. Viele tüchtige deutsche Musiker wirken bereits in segensvoller Weise in Amerika, indem sie auf Grundlage der grofsen deutschen Klassiker schaffen und auf solche Weise dem amerikanischen Volkskörper das wertvolle Lebenselement wahrer und echter Musik zuführen; denn ohne diese geht es nun einmal nicht mehr. Soll eine gesunde Entwicklung der Tonkunst stattfinden, so mufs auf den Schultern dieser Männer aufgebaut werden, gleichwie Kaiser Wilhelm II. an der Harvard-Universität zu Cambridge in Massachusetts eine Sammlung von Gipsabgüssen zum Geschenk angeboten hat, die die Marksteine der Entwicklung deutscher Skulptur umfassen soll.

Amerika hat im 19. Jahrhundert schon grofse Geisteshelden erzeugt: die zwei Theologen *William Ellery Channing* und *Ralph Walda Emerson*, die Historiker *Bancroft, Prescott* und *Motley*, die Naturforscher *Louis Agassiz* und *Asa Gray*, die Dichter *Holmes, Lowell* und *Longfellow*, den Faust-Übersetzer *Bayard Taylor*, den Grofsindustriellen und Philanthropen *Carnegie*[1]) neben grofsen Staatsmännern u. a. m. Warum soll die Musik in diesem Lande ausgeschlossen sein? Das Streben nach wahrer Humanität, nach Geistesfreiheit, nach sozialer Gerechtigkeit, wie es in diesem Lande wahrzunehmen ist, wird auch dem Gemütsleben, der einzigen Quelle wahrer und echter Musik, mehr und mehr eine Stätte bereiten. Dies kann aber nur der Fall sein, wenn der Staat sich der Kunst annimmt. Der Privatspekulation überlassen, wird die Musik auch nur, wie alles andere für den blofsen Gelderwerb ausgenutzt werden und da ist dann von ihrem eigentlichen Wesen nichts mehr zu spüren. Das wahrer und erlösender Kunst geradezu feindliche Virtuosentum schiefst unter solchen Umständen üppig ins Kraut, befriedigt allerdings das Sensationsbedürfnis der durch die Hast des Lebens vergifteten und nervösen Gesellschaft, ohne Erlösung gebracht zu haben. Wie der Staat für Ausübung des religiösen Wesens des Menschen, für Wissenschaft, Handel und Gewerbe Sorge trägt, so hat er es auch für die Kunst zu tun. Alles was der reinen Nützlichkeit angehört, fördert sich eigentlich von selbst, die Kunst und vor allem die Musik mufs gefördert werden. Sie ist eben kein Handelsartikel, sondern eine der feinsten Blüten menschlicher Kultur, die mit der rauhen Hand des Alltagslebens angefafst, zu Grunde geht; sie ist bereits entwürdigt, wenn sie als Gewerbe betrieben wird.

Vorläufig gedeiht in Amerika nur das, was Geld einbringt. Eigentliche Kunst ist nun dazu nicht angetan. Sie ist ein Kind der Mufse. In einem Lande aber, in dem man so wenig Zeit hat zu leben, wie dies in Amerika der Fall ist, wird die Musik immer noch ein Stiefkind der Kultur bleiben. Sie ist und bleibt wohl noch geraume Zeit hindurch ein Pfropfreis, das ganz besonderer Pflege bedarf und zwar vor allem von seiten des Staates, so lange im Volke noch nicht von innen heraus das Verlangen nach wirklicher Kunstmusik vorhanden ist. Die Musik, die den rohen Instinkten des menschlichen Lebens dient, kann für die Kunst nicht in Betracht gezogen werden; dieselbe gedeiht wie das Unkraut überall. Amerika wird es im Laufe der Zeit zeigen, ob die politischen und sozialen Verhältnisse einer Republik dem Gedeihen wahrer Kunstmusik förderlich sind. Vorläufig ist Amerika in musikalischen Dingen noch aufser-

[1]) *Carnegie*, der als leidenschaftlicher Musikfreund der Musik eine grofse Aufgabe in der Entwicklung der Menschheit zuschreibt, hat nicht nur in Pittsburgh, sondern auch in New-York im Jahre 1891 einen grofsen Musiksaal erbauen lassen, der sowohl in künstlerischer als auch in praktischer Hinsicht als ein Muster angesehen werden mufs.

ordentlich von Europa abhängig; das beweist das Hinüberwandern von Virtuosen aller Instrumente und Dirigenten von Europa nach der neuen Welt. Wie lange diese Abhängigkeit dauern wird, ist augenblicklich noch nicht abzusehen. Dafs Amerika sich in industrieller Beziehung einmal ganz von Europa losgemacht haben wird, beweisen Gebiete wie die Stahlindustrie u. a. m. Amerika ist für Europa bereits auf manchen Gebieten, auf den es früher Abnehmer war, Lieferant geworden und ist unaufhörlich eifrig bestrebt, vom Auslande zu lernen, wo ihm dies überlegen ist.

Lose Blätter.

Johann Wenzel Stich,

der grofse Hornbläser († 16. Februar 1803).

Von Max Arend.

Mit einem gewissen neugierigen Interesse schauen wir heute auf die fascinierenden Wirkungen, die vor 100 bis 150 Jahren Virtuosen aller Orchester-Instrumente auf ihr Publikum ausübten. Man hat wohl schon bemerkt, dafs wir heute keine reisenden Horn-, oder Kontrabafs-, oder Fagott-Virtuosen mehr haben (oder dafs sie doch die öffentliche Aufmerksamkeit unvergleichlich weniger auf sich ziehen). Man hat aber den Grund davon noch nicht aufgedeckt. Und doch handelt es sich um eine keineswegs zufällige, sondern mit der Gesamtentwicklung der Musik aufs innigste verwachsene Erscheinung der Musikgeschichte, eine Erscheinung, deren richtige Auffassung erst den Standpunkt liefert, von dem aus wir mit Nutzen einen solchen Virtuosen betrachten können.

Wenn man die Behandlung des Orchesters bei *Bach* mit der bei *Beethoven* oder gar bei *Wagner* vergleicht, so fällt auf, dafs Bach die Instrumente nicht charakteristisch, oder doch nicht grundsätzlich und in erster Linie charakteristisch verwendet. Es ist oft beinahe gleichgültig, ob beispielsweise eine Stimme aus dem polyphonen Geflecht durch die Hoboe oder durch Geigen ausgeführt wird. Bach schreibt, wie man das ausgedrückt hat — ich erinnere mich eines Aufsatzes von Dr. *Heinrich Pudor*, in dem das ausgeführt wurde, übrigens hat *Richard Wagner* wiederholt auf diese Tatsache hingewiesen — eine (in Besug auf die ausführenden Instrumente) abstrakte Musik. Und dieser, wenn man so will, Mangel hat für uns immerhin den Vorzug, dafs die in unsern Tagen so lebhaft geforderte und doch so ungemein schwer zu erreichende »historische Treue« relativ gleichgültig ist, wenigstens solange ein Kenner die Leitung der Aufführung hat, welche die gröbsten Mifsverständnisse und Verwechselungen fernhält.

Wie anders bei Beethoven oder bei Wagner! Wer möchte behaupten, um wenigstens durch ein Beispiel anschaulich zu werden, dafs am Ende des Mittelteiles der Tannhäuser-Overtüre die Trompetenstelle [1], die bis in den innersten Nerv aufreizt und aufreisen soll, ebensogut auch von der — keuschen Hoboe geblasen werden könnte? Oder — die Beispiele drängen sich unwiderstehlich! —, dafs die Solo-Stelle der Hoboe in der Durchführung des ersten Satzes der Beethovenschen Cmoll-Symphonie, die so rührend um Mitleid klagt, ebenso gut von der — üppigen Flöte geblasen werden könnte? Bei Beethoven oder Wagner ist jedes Instrument eine Individualität und wird als solche beständig im Auge gehalten, während in der älteren, besonders nicht dramatischen, Musik diese Individualität nur gelegentlich gleichsam als besondere Würze oder, um minder profan zu reden, als besondere Inspiration, und mehr in groben Zügen zur Geltung kommt. Ganz übersehen worden ist das, was wir heute die Kunst su instrumentieren nennen, natürlich niemals, denn gewisse Dinge, wie dafs die Trompete kriegerisch, die Flöte sanft klingt, mufsten sich stets der Phantasie der Musiker aufdrängen. (Wem fiele nicht Händels Caecilien-Ode »der Schall der Trompete er reizt uns sur Schlacht!« ein?)

Die Instrumente haben also erst seit, sagen wir einmal sehr cum grano salis 1800 ihren richtigen Plats eingenommen und sind seit etwa derselben Zeit, was wohl damit susammenhängt, vollständig im Orchester beisammen. Vorher rangen sie um Aufnahme in dasselbe und um charakteristische Behandlung. Und dieses Ringen findet seinen ebenso natürlichen wie deutlichen Ausdruck darin, dafs Virtuosen aller Instrumente das Publikum entzückten, das Publikum, welches ja auf die feinen individuellen Züge des Instrumentes noch nicht gelauscht hatte und dem diese daher den Reiz des Eigenartigen und Neuen neben dem boten, was auch uns noch ein hervorragender Spieler eines Instrumentes ist. Dieser Reiz aber mufste sich naturnotwendig abstumpfen und hat sich geschichtlich abgestumpft. Heute ertragen wir nur noch Virtuosen auf Instrumenten, die einer gewissen Universalität fähig sind, wie das Klavier und die Geige, und, vor beiden, die menschliche Stimme, auch die Orgel. Das heifst, in eine Formel zusammengefafst, zu der ich das Paradigma nicht zu nennen brauche: Die Instrumente haben ihre egoistische Sonderexistens aufgegeben, um im Gesamtkörper des Orchesters (mit den Singstimmen) aufzugehen. Und man kann hinzufügen: Erst dieser Gesamtkörper ermöglichte die höchste Entwicklung der Musik als Sonderkunst und — siehe Wagner.

Und von dieser unserer Warte wollen wir hinabschauen in das enthusiastische Treiben, welches die Horntöne Stichs oder (unter welchem Namen er bekannter ist) Puntos entzündeten, der der Paganini unter den Hornbläsern genannt wurde.

Johann Wenzel Stich wurde 1746 in Zschuzicz bei Tschaslau in Böhmen geboren; Tag und Monat sind nicht bekannt, und auch bezüglich des Jahres finden wir verschiedene Nachrichten, 1746 und 1748. Zschuzicz gehörte sur Lehnsherrschaft des Grafen von Thun. Dieser nahm den Knaben, nachdem er die Elemente der Musik und des Gesanges — letzteres verstand sich damals so sehr von selbst wie heute das Erlernen des Klavierspiels — in sich aufgenommen hatte, in seine Dienste und liefs ihn von *Joseph Matiegka*, einem angesehenen Hornisten in Prag, unterrichten. Später schickte er ihn sur Fortsetzung seiner Studien nach München zu *Spindelary*, einem andern Hornisten, gleichfalls böhmischer Abstammung. Schliefslich, im Alter von etwa 20 Jahren, vollendete Stich seine Studien in der Behandlung seines Instrumentes in

[1] Ich mufs leider nach dem Gedächtnis zitieren — hoffe aber, dies dennoch wenigstens verständlich zu tun.

Dresden bei *Hampel*, einem sehr bekannten und um die Fortbildung der Spieltechnik auf dem Horne sehr verdienten Manne. (Hampel verdanken wir die Ausbildung der chromatischen Skala auf dem ventillosen Horne.) Nach Beendigung des Unterrichts bei Hampel kehrte Stich zum Grafen von Thun zurück und blieb etwa 3 Jahre in dessen Dienst. Da er aber deutlich fühlte, was er auf dem Horne leisten könne und, wie wenig seine Fähigkeiten beim Grafen von Thun zur Geltung kommen konnten, so wurde ihm, je länger desto mehr, seine Stellung unerträglich, und schliefslich fafste er den Entschlufs, und führte ihn auch glücklich aus, Prag heimlich zu verlassen.

Von jetzt ab machte er ungeheures Aufsehen. Er bereiste Deutschland, Ungarn, Italien, Spanien, England und Frankreich und galt widerspruchslos als der gröfste Hornbläser. Ohrenzeugen berichten, dafs man sich einen schöneren Ton, rührenderen Gesang auf seinem Instrumente, eine unfehlbarere Sicherheit im Ansatze der Töne, eine gröfsere Präzision nicht vorstellen könne. Der Künstler gebrauchte ein silbernes Horn, weil er den Ton eines solchen reiner und gleichzeitig schärfer fand, eine Ansicht, die von den Physikern zunächst geteilt, später bestritten wurde, und deren Erörterung durch die »Lehre von den Tonempfindungen« von *Helmholtz* in ein neues Stadium gerückt ist.

Erst gegen 1781 kehrte er nach Deutschland zurück und trat zunächst in die Dienste des Fürstbischofs von Würzburg. Jedoch wurde ihm 1782 ein vorteilhafteres Anerbieten vom Grafen von Artois (dem späteren Karl X.), einem leidenschaftlichen Liebhaber des Hornes, gemacht, und er folgte demselben nach Paris. Während der ersten Zeit der französischen Revolution erwarb er seinen Unterhalt durch die Leitung des Orchesters im »Théâtre des Variétés amusantes«.

Im Jahre 1799 kehrte Stich, oder, wie er nach seinen Konzertreisen in Italien auch aufserhalb Italiens in italienischer Übertragung meistens genannt wurde, *Punto*, wiederum nach Deutschland zurück, und zwar ging er zunächst nach München, dann nach Wien. Hier spielte er vor dem jungen Beethoven, und diesem Konzert danken wir das Op. 17 Beethovens, welches dieser für Stich schrieb. Nach einem Aufenthalt in der Fremde, der länger als ein Menschenalter gedauert hatte, kehrte 1801 Stich nach Prag zurück und konzertierte hier, wie überall. Dussek, mit dem er sich befreundete, kam 1802 ebendahin, und beide Künstler führten in ihrem Konzert vom 16. September 1802 Beethoven Op. 17 auf. Beide hatten die Absicht, nach Paris zurückzukehren, aber Stich erkrankte und erlag nach einigen Monaten, am 16. Februar 1803, in Prag seinen Leiden. Anläfslich seiner Beerdigung führte man das Mozartsche Requiem auf. Sein Grab schmückte man durch das Distichon

Omne tulit punctum Punto, cui musa Bohema
Ut plausit vivo, sic morienti gemit.

Seine Werke sind für den Hornbläser noch heute von Interesse. Er schrieb für sein Instrument eine Überarbeitung der Hampelschen Schule (Paris 1798, bei Leduc), aufserdem 14 Hornkonzerte (alle in Paris erschienen), zahlreiche Werke der Kammermusik und Etüden, auch gelegentlich Kompositionen nicht für das Horn, so eine Hymne an die Freiheit mit Orchester. Die letzteren sind der Vergessenheit anheimgefallen.

Orgelkonzert in Leipzig.[1]

Der neue Organist der Leipziger Thomaskirche, Herr *Karl Straube*, der Nachfolger *Piuttis*, veranstaltete diesen Winter 3 Orgelkonzerte, das erste mit Kompositionen von Seb. Bach, das zweite mit solchen von Buxtehude und — Franz Lifst, das dritte ausschliefslich mit Kompositionen von Max Reger (Op. 60, 27, 46, ferner Teile aus Op. 63, 52 und 67); letzteres am 4. März, alle in der Thomaskirche.

Der Komponist hatte am 27. Februar und am 3. März mit den Sängern *Ludwig Hefs* und *Franz Bergen* Liederabende gegeben und zwar am 27. Februar mit nur eigenen Kompositionen, am 3. März mit eigenen und solchen von Hugo Wolf. Er war auch bei dem Orgelkonzert persönlich anwesend.

Zunächst interessierte es äufserlich, dafs sich in der grofsen Kirche ein sehr zahlreiches Publikum eingefunden hatte. Eine gröfsere Anzahl von Personen sah man die Darbietungen des Organisten an der Hand der Noten verfolgen.

Freilich sah man auch eine gröfsere Anzahl von Personen die Kirche während des Konzertes verlassen. Offenbar ging das Gebotene über ihre Genufsfähigkeit hinaus, und sie waren ehrlich genug, sich das zu sagen und daraus die Konsequenzen zu ziehen.

Ich habe das Vergnügen, Reger seit etwa zehn Jahren zu kennen, nämlich aus Prof. Riemanns Kompositionsklasse in Wiesbaden her. Um zunächst das unbestreitbare festzustellen: Dieser Komponist hat eine phänomenale Kompositionstechnik. Man redet vielfach davon, dafs seine Kompositionen nicht abgeklärt, verworren, mafslos, ja ganz unverständlich seien: dem gegenüber mufs festgestellt werden, dafs seine Technik durchaus abgeklärt, durchaus klar ist und auf zwei kräftigen gesunden Beinen steht. Ich kann nicht unterdrücken, dafs ich bei Beurteilern, welche das nicht einsehen können, stets die Neigung verspüre, daran zu erinnern, dafs zur Beurteilung eines Künstlers erforderlich ist, dafs der Hörer wenigstens soviel rezipieren kann, wie der Künstler produzieren konnte. Nein, das mufs rückhaltlos eingestanden werden: Reger kann ungeheuer viel, mehr als wir alle.

Er hat einen kolossalen Apparat von Mitteln zur Verfügung und verwendet ihn mit frischem Zugreifen. Aber fragen wir uns, zu welchen künstlerischen Zwecken verwendet er diesen Apparat. Was drückt er aus? Welche Genieblitze von intuitiver Lösung tiefster metaphysischer Rätsel zucken in dieser Musik auf? Kurz, was ist die Substanz dieser Musik?

Beethoven ist für uns nicht das, was er ist, durch seine Synkopen, dadurch, dafs er seine Pauken donnernd einfallen läfst, sondern durch den ethischen Gehalt seiner Musik, durch das Ringen mit den tiefen und furchtbaren Rätseln des Lebens, durch die Versöhnung, zu welcher die Bruderliebe führt: darum werfen wir mit ihm stolz und trotzend den Kopf in den Nacken, darum stürzen uns die Tränen aus den Augen. Und ist etwa Wagner für uns das, was er ist, durch fremdartig-schöne Dissonanzen oder gestopfte Hörner? Oder nicht vielmehr durch den machtvoll-überzeugenden Strom dessen, was

[1]) Obwohl ich mit dem Herrn Verfasser in der Hauptsache — es fehle in Max Regers Kompositionen Musik — nicht übereinstimme, so gebe ich seiner Kritik doch gern Raum, weil ich meine, dafs eine so phänomenale Erscheinung wie Reger ein Recht darauf hat und auch dazu herausfordert, von den verschiedensten Seiten beleuchtet zu werden. Der Herausgeber.

er durch seine Mittel darstellt? »Ich kann den Geist der Musik nicht anders erfassen, als in der Liebe!« Ist für uns Bach eine Summe von kontrapunktischen Kombinationen? Oder erblicken wir nicht etwa in den wunderbaren Chorälen der Matthäuspassion, wie sich *Nohl* ausdrückt, die ideale Gemeinde der Christen greifbar vor uns, lassen uns im Eingangschore herbeirufen um zu helfen bei den Klagen, zürnen in heller Entrüstung mit, wenn, am Ende des ersten Teiles, aus tiefster Seele die Frage gen Himmel tönt: ›Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?‹ — und so weiter?

O wie sehnte ich mich in dem Reger-Konzert nach — Musik! Die Invokation aus Op. 60 brachte starke Anklänge an den Tristan. Der Effekt war der glühende Wunsch des Hörers, das weiche Orchester Wagners möge doch fortfahren und das hohe Lied der Liebe singen, das jeden Nerv ergreift . . . . Und nun soll ich hier sitzen und kontrapunktische Kombinationen analysieren? Eine Musik rezipieren, die zum grofsen Teile besser mit den Augen als mit den Ohren genossen werden kann, weil man im forte der Orgel einfach das Figurenwerk — nicht mehr hört?! Welch ein heifses Verlangen nach Wärme, nach Liebe, nach einem — wirklichen Gehalt der Musik erweckt uns Reger!

Nein, das Leben ist keine geistreiche Kombination und man erschöpft seinen Gehalt nicht, wenn man, auch mit Geschmack, gelegentlich eine interessante Situation herausgreift, sondern das Leben ist ernst, furchtbar, nimmt uns ganz in Anspruch, und die Musik ist das Leben — wenn ich mit Schopenhauer fortfahren darf, befreit vom Schleier der Maja.

Reger hat bei seinem Meister Riemann eine Technik erlangt, mit der man alles leisten kann — er gehe hin zu Wagner, den ihm leider, wie es scheint, Riemann entfremdet hat, und lerne den Gehalt, der allein es lohnt, dafs irgendwelche Technik in Bewegung gesetzt werde. Vorläufig ist Reger für mich ein interessantes Gegenstück zu Komponisten wie Berlioz oder Lifst: bei diesen ein glühendes Ausdrucksverlangen und eine allseitig gereifte Persönlichkeit, welche unendlich viel auszudrücken hat, bei vielleicht — ganz geheuer ist mir die Sache nicht! — nicht adäquaten spezifisch-musikalischen Mitteln, bei Reger im Gegenteil ein ungeheurer Exzefs von spezifisch-musikalischen Mitteln über ein relativ harmloses Ausdrucksbedürfnis! Eine derartige Erscheinung ist sehr verständlich nach Wagner: aus dem Wunsche, diesen Riesen zu überbieten, da er nicht, oder doch heute nicht, übertroffen werden kann. Die moderne französische Musik wandelt sehr ähnliche Bahnen. Aber für einen Kunstfortschritt werde wenigstens ich die Werke Regers erst halten, wenn ich ein Substrat seiner Technik sehe. Denn Musik ist eben für mich nicht für den Kopf und die Augen, sondern für die Ohren und das Herz!

Der konzertierende Organist zeigte sich als Künstler von souveräner Technik, insbesondere auch Registrier-Kunst, und von überlegener höchstpersönlicher Auffassung — übrigens lauter Dinge, welche für das Wagnis, ein Orgelkonzert mit Werken von Reger zu geben, selbstverständliche Voraussetzungen sind. Max Arend.

»Neue« Hausmusik.

Heute bin ich in der Lage, den Lesern der Blätter für Haus- und Kirchenmusik eine recht gute »neue« Hausmusik empfehlen zu können. Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig ist der erste Band von Johann Hermann Scheins Sämtlichen Werken, herausgegeben von *Arthur Prüfer*, erschienen, dessen Inhalt gar viele Musikstücke der Gegenwart aufwiegt. Da finden wir zunächst des Meisters »Venuskränzlein«, weltliche Lieder für 5 Stimmen nebst einigen Intraden, Gagliarden und Kanzonen. Die Stücke wollen nicht nur vom Historiker gelesen sein, sondern verdienen es, dafs man sie überall da singt, wo sich fünf stimmbegabte Menschen zum häuslichen Musizieren zusammen finden; die Kraft und Keuschheit der Harmonien, die Frische der Melodien können nur veredelnd auf das Musikempfinden der Gegenwart einwirken. Und wo's an Sängern fehlt, aber Violin-, Bratschen-, Cello- und Kontrabafsspieler vorhanden sind, greife man zu dem 2. Teile des Werkes, zum Banchetto Musicale, zur Sammlung »anmutiger Padouanen, Gagliarden, Courenten und Allemanden à 5. auff allerley Instrumenten bevoraus auff Violen, nicht ohne sonderbahre gratia lieblich und lustig zugebrauchen«.

Wer sich den Band auschafft, kann noch allerhand Musikgeschichtliches lernen, denn der Herausgeber hat »mit fleifs« an dem Werke gearbeitet und alles gegeben, was zum Verständnis des Meisters und seiner Werke notwendig ist.

Auch die Firma Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) hat für »neue« Hausmusik gesorgt. Hugo Riemann fand in der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig zwei Streichquartette von Philipp Emanuel Bach und gab sie bei der obigen Verlagshandlung heraus. Beide Werke liegen jetzt in gutem Stich vor als No. 52 und 53 der bekannten Sammlung »Fürs Haus«. Partitur und Stimmen des 1. Quartetts kosten 3 M 20 Pf., des zweiten 3 M 60 Pf. Ich zweifle nicht, dafs sich diese Werke Freunde bei den Quartettspielern erwerben werden, zumal sie nicht übermäfsige Ansprüche an die Technik der Ausführenden stellen und dabei »dankbar« sind.

E. R.

Zur Gründung eines Thüringer Chorverbands.

Auf mehrfache Anfragen erwidere ich: Die Gründung eines Thüringer Chorverbands denke ich mir nicht in der Weise, dafs sich der Gothaische Chorverband zu einem solchen erweitere, sondern die Chöre in jedem einzelnen thüringischen Staate sollen sich, ähnlich wie es in Gotha geschehen ist, zu einem Chorverband zusammenschliefsen, und die dadurch entstandenen Verbände werden dann den Thüringischen Chorverband bilden, an dessen Spitze die Vertreter der einzelnen Verbände stehen. Die Zeit für einen solchen Zusammenschlufs ist nie günstiger gewesen als heute, wo vielfache Einheitsbestrebungen durch die evangelische Kirche gehen. Ein herrlicher Anlafs würde 1904 vorliegen, um den Verband in die grofse Öffentlichkeit — voraussichtlich unter den Augen des Kaisers und anderer Ernestinischer Fürsten — treten zu lassen, nämlich am Tage der Weihe des Denkmals für Herzog Ernst den Frommen. E. R.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. März. Es ist nicht angenehm, immer wieder über Mifserfolge berichten zu müssen, namentlich wenn sie ein Kunstinstitut betreffen, das einem ans Herz gewachsen ist, wie mir unsere Königliche Oper. Aber es mufs doch geschehen. — Die zwanzigste Wiederkehr des Todestages Rich. Wagners wurde hier in mehrfacher Weise gefeiert. Da der grofse Mann auch noch im Grabe gewachsen ist, so sollte man meinen, er habe heute keine Widersacher mehr. Und doch bricht noch zuweilen der Hafs gegen ihn so unschön hervor. Spricht man von Beethoven oder Goethe oder von sonst einem, der auf den Höhen wandelte, so hebt man nicht unnötigerweise seine Schwächen hervor, oder man führt sie wenigstens bedauernd oder entschuldigend an. Wagner aber wird in einem solchen Falle — das habe ich nun oft schon erlebt — hämisch nnd höhnisch abgekanzelt. Selbst *H. Bulthaupt* konnte in seiner vortrefflichen Dramaturgie es nicht lassen, nachdem er sein Genie gebührend gepriesen hatte, in einem nicht recht passenden, überlegenen Tone ihm einige gelinde Fufstritte zu versetzen. Freilich, wer Wagners echter Jünger ist, könnte nicht Lobredner der dramatischen Afterkunst Rubinsteins sein. — Hier war die Erinnerungsleier für den grofsen deutschen Dichtertonsetzer eine allgemeine, denn — er ist Mode. Innerlich steht ihm doch mancher, der ihn leierte, ziemlich fern. — In der Königlichen Oper wurde »Tristan und Isolde« gegeben, und auf des Herrn *Kraus* Tristan — er sang ihn zum ersten Male — waren alle gespannt. Das Werk war auch neu insceniert und wurde von Dr. *Muck* geleitet. Beides konnte mich nicht glücklich machen, nicht die Scenerie, nicht die Leitung. Es ging im Orchester gar zu solide zu. Nichts von einer Freiheit innerhalb der Festigkeit, nichts von einem Leuchten der Farben in dem tonsatten Bilde! Im Schiffe blickte man jetzt am Zelte Isoldens vorbei und sah Himmel und Meer. Aber einen Himmel mit feststehenden Wolken und ein Meer mit starren Wellen. Und ganz dasselbe Meeres- und Wolkenbild, wie in der Irischen See, stellte sich später an der Küste der Bretagne wieder dar! Herr *Kraus* sang anfangs auffallend hell, fast gelbfarben. Es fehlte ihm im Spiele die Hoheit. Im zweiten Akte gehorchte ihm die Stimme nicht immer. Zu Anfang des dritten liefs er sich mit Erkältung entschuldigen und sang nur das kurze Stück nach dem Fluche. — Ein paar Tage darauf reiste er nach Sizilien. Der Hamburger *Birrenkoven* sollte ihn bei der Wiederholung des Werkes vertreten. Auch er meldete sich dann krank, und ein anderer Tenor aus der Hansastadt, *Pennarini*, sang.

Endlich kam denn auch *G. Charpentiers* »Musikroman« an die Reihe. Was mufste man von dem Werke erwarten, dem Paris zugejubelt hat, und das — darf man den Zeitungsberichten trauen — in Elberfeld, Hamburg, Wiesbaden und München mit Begeisterung aufgenommen wurde! Wenigstens eine neue Gattung konnte man sich der neuartigen Bezeichnnng nach erhoffen. Als ich »Louise« hier am ersten Abende an mir hatte vorübergehen lassen, war es mir gleich klar, dafs sie »nichts Grofses« sei. Und nun ich das Werk mir im Geiste wieder lebendig werden lasse, mufs ich es als »grofses Nichts« bezeichnen. Wo das Neue in der »Louise« liegt, kann ich nicht ergründen. Die Fabel mit ihren Personen und dem Orte der Handlung kennen wir genugsam aus H. Murgers Buche, die Art der musikalischen Behandlung findet sich schon in Massenets »Navarraise« und in Puccinis »Bohême«, deren Text auch aus derselben Quelle geschöpft, aber viel geschickter verarbeitet ist. Auch Massenet spricht diese leichte, lose Musiksprache bedeutsamer. Bei Puccini trifft man doch Individnen, bei Charpentier nur Schablonengestalten. Louise ist das moderne Mädchen, das »sich ausleben« will. Nicht Ehre kennt sie, nicht Pflicht; sie will geniefsen. Jeder andre als Julien hätte sie ebensogut wie dieser haben können. Des Vaters Krankheit ruft sie auf kurze Zeit zwar heim, aber um so stürmischer erhebt sich dann in ihr die Gier nach dem Strudel des Genusses. Puccinis Mimi hat doch etwas Versöhnendes in ihrer Anhänglichkeit an den Geliebten, bei dem sie sterben will. Louise ist so widerwärtig, wie ihr Liebhaber Julien nichtssagend ist. Nichts wissen wir von ihm, als dafs er Ständchen bringen und Louise feurig küssen kann. Beide vereint fallen auf dem Montmartre in die Kniee und strecken sehnsüchtig die Arme nach dem erleuchteten Paris da unten aus, als beteten sie es an. Das mag den Parisern ja recht wohl gefallen. Wir verstehen eine solche Äufserung des Glücks gar nicht. — Lange Strecken der Oper sind mit den Schilderungen des Pariser Lebens ausgefüllt. Man hört die Schreie der Kleiderhändler, der Böttcher, der Besenbinder, was ja an sich fesselnd ist, wäre es nur nicht so ausführlich behandelt, dafs es die kleine Handlung ganz überwuchert. Aber neu ist es auch nicht, denn man kennt längst J. G. Kastners Arbeit: »Les cris de Paris, grande symphonie humoristique vocale instrumentale.« Um Charpentiers musikalische Erfindung ist es nicht gut bestellt. Er ist aber ein geschickter Techniker, der gewandt das Wort durch musikalische Zutat zu schmücken oder in seiner Wirkung zu verstärken weifs. Das allerdings hat er von Wagner gelernt, wie eine organische Verbindung der ungebundenen Rede mit Musik zu bewerkstelligen ist, nicht aber, dafs man die Alltagssprache einer solchen »Dichtung« in die Musiksphäre bringen soll. Das Textbuch — nebenbei gesagt, von O. Neitzel, recht mangelhaft übersetzt — ergeht sich nämlich in folgender Weise: »Rückst Du nicht ein wenig näher zum Fenster? 's ist ja doch so hübsch, seitdem der alte Häuserkram vom Erdboden ward weggefegt« etc. Von einer logischen Entwicklung, von einer Verarbeitung der Musik ist nicht die Rede, und als ein- oder das anderemal eine geschlossene Gesangsphrase erklang, klatschten die musikhungrigen Zuhörer laut. Zumeist aber langweilten sie sich doch. — Wie konnte man ein solches Werk so preisen? Abstofsend der Stoff wegen der Verherrlichung der freien Liebe und der Vergötterung der »Stadt des Lichts, des Paradieses auf Erden«, unbedeutend die Musik und — nicht ausreichend die Aufführung! Begründen will ich diese letzte Behauptung nicht näher. Die Sache ist nicht wichtig genug, und bald wird man diese »Louise« vergessen haben. Teuer genug kommt sie der Königlichen Oper zu stehen. Es mufsten viele Proben sein, alle Bühnenbilder wurden neu hergestellt, und für 42 Solisten, die in Anspruch genommen wurden, ist das Spielgeld zu zahlen.

Im »Theater des Westens« ging ein Werk von Rob. Planquette, dem Komponisten der hübschen »Glocken von Corneville« unter dem deutschen Titel »Die Sparmamsell« erfolglos in Szene. Ungenügendes Textbuch, unbedeutende Musik. — Frau *Lilli Lehmann* sang dort zum ersten Male die »Traviata« in überraschend gelungener Weise. Da sie in den letzten Jahren fast aus-

schliefslich grofse dramatische Rollen sang, mufste man glauben, ihr sei die Leichtigkeit der Stimme für den Koloraturgesang abhanden gekommen. Das ist nicht der Fall. Die Stimme war beweglich und klang auch frisch. Die Figur der Kameliendame wurde durch die Persönlichkeit der Darstellerin allerdings etwas ins Heldenhafte gerückt, was ihrem Wesen nicht entspricht. Aber die Gesangskunst (die durchaus ausgestorben sein soll, obschon bei uns in Berlin allein mehrere Meister und Meisterinnen dieser Kunst leben), feierte wieder einen grofsen Triumph.

Im letzten der »Modernen Konzerte« kam eine Manuskript-Symphonie, als heroische bezeichnet, von *Hans Huber* zur Aufführung. Es ist dem Komponisten mit diesem Werke ähnlich ergangen, wie mit seiner Böcklin-Symphonie. Was er aus Eigenem zu geben hat, ist formgewandt, aber es prägt sich dem Hörer nicht in die Seele, weil es nichts Besonderes ist. Lehnt er sich an ein reales Bild an, so wird seine Musik ausdrucksvoller und farbenreicher. Das Scherzo der Symphonie ist ein »Totentanz« in Walzerform, in dem das Leben des Helden — wie etwa in der »Götterdämmerung« — an uns vorüberziehen soll, denn das Programm bezeichnet die Bilder mit »Kind«, »Jüngling«, »Mann«, »Held« — auch die »Tänzerin«, der »Student«, der »Mächtige« etc. spielen in dem »Heldenleben« ihre Rolle. Und in diesen Bildchen ist vieles hübsch und mit Geist gemacht. Das ganze Werk gefiel aber den Hörern kaum mehr, als Smetanas »Tabor« aus dem sonst so reizvollen Bilderkreise »Mein Vaterland«. Es ist ein Stück herber Musik, von Kampf und Glaubenstreue Kunde gebend in Marsch und Choral. Finster und eintönig alles, natürlich gut instrumentiert, aber doch frostig anzuhören. — Im neunten »Philharmonischen Konzerte« konnte man die Bekanntschaft des Orchesterwerkes »Eine Steppenskizze aus Mittelasien« von *A. Borodin* machen. Die Fremdartigkeit des Stoffes und die ungewohnten Klänge und Weisen sind es, die diesem Stücke einiges Interesse verleihen. Es malt die weite Ebene; ein russisches Lied erhebt sich; ein asiatisches verbindet sich mit ihm; Pferde und Kamele stampfen den Boden; durch die Luft zieht ein langer Hall von hohen Geigen. Die Phantasie wird durch diese Musik lebhaft angeregt. — Der »Philharmonische Chor« brachte eine ganz vortreffliche Aufführung von »Israel in Ägypten«. Die Chorleistungen waren ideal. Aus der interessanten Vorrede des Textbuches erfuhr man, dafs Händel nicht nur gleich Bach eigene Stücke für verschiedene Werke benutzt hat, was übrigens schon denen bekannt ist, die seine Oratorien kennen, sondern dafs er auch — gleich Shakespeare — längere Abschnitte Anderer in seine Werke einfügte. So sind Dionigi Erba und A. Stradella für »Israel« ausgiebig benutzt worden. — Eins der erfreulichsten Konzerte war das, welches im Zirkus von 1800 Schülern und Schülerinnen hiesiger Gemeindeschulen unter Leitung ihres Chormeisters Herrn *A. Zander* ausgeführt wurde. Dafs die Kinder vierstimmig sangen, dagegen kann man vom musikalischen und pädagogischen Standpunkte Einwendungen machen, die jetzt aber beiseite bleiben sollen. Bei der grofsen Breite und Tiefe des zahlreichen Chores war es ganz überraschend, wie einheitlich alles herauskam. Was man nur von einem guten Chore verlangen kann, das besafs dieser Schülerchor. Er setzte genau ein, sang rein, schattierte hübsch und sprach so deutlich aus, dafs man alles gut verstand. Und zu dieser künstlerischen Schulung kam noch die straffe äufsere Zucht. Sowie der Chormeister vor die fast 2000 Sänger trat, gab es »kein Reden und kein Gesumm« mehr. Ein Wink mit dem Taktstabe, und wie ein einziger Körper schnellte die ganze Schar empor. Vierzehn wertvolle Sachen trugen die Kinder auswendig vor, darunter ein prächtiges altniederländisches Lied: »Wohl recht glücklich ist — Wer zu sterben weifs — Für Gott und das teure Vaterland«, dann »Zu Strafsburg auf der Schanz«, »Schwerin, der hat uns kommandiert« etc. Das sangen die Knaben allein, die Mädchen »Aus der Jugendzeit« etc., der Gesamtchor »Nach dem Sturme fahren wir«, was einen ergreifenden Eindruck machte, und anderes. Auch dem Kaiser, der mit mehreren Mitgliedern der Kaiserlichen Familie dem Konzerte beiwohnte, gefiel der Gesang ausnehmend. Als ihm die Sänger schliefslich ein Hoch ausbrachten, zeichnete er sie dadurch aus, dafs er ihnen ein Hurra zurief. — Das war ein rechtes »Jugendkonzert«. So erzieht man die Schüler durch und für die Musik. Ihnen zwei bis drei Stunden hindurch in bunter Reihe Gesang-, Geigen- und Klavierstücke vortragen zu lassen, das ist für ihren Geist gerade so gut, wie es für ihren Körper wäre, wollte man sie in eine Konditorei führen, damit sie nach Belieben von allen Platten äsen. Rud. Fiege.

Dresden. Ein schönes Fest durfte die Königl. Hofoper in den ersten Februartagen dieses Jahres begehen. Am 2. des gedachten Monats waren 25 Jahre verstrichen, seit der Einweihung des Semperschen Prachtbaus, der ihr als Heimstätte dient. Es war am 21. September 1869, da war das frühere Königl. Hoftheater, in dem noch *Wagners* »Rienzi«, »Holländer« und »Tannhäuser« ihre ersten — heute sagt man Uraufführungen — erlebt hatten, ein Raub der Flammen geworden, und für mehr als 8 Jahre mufste man sich alsdann in einem bescheidenen Bretterbau behelfen und, so gut es ging, häuslich einrichten. Endlich am 1. Februar 1878 ging es ans Abschiednehmen von dem Interimshaus. Der liebe alte »Freischütz« war das letzte Werk, das darin gegeben wurde. Tags darauf öffneten sich die Pforten des neuen glanzvollen Musentempels. *Goethes* »Iphigenie« machte die Honneurs; denn damals wohnten Oper und Drama unter einem Dache, worauf heute im wesentlichen nur noch der Statuenschmuck des Hauses hinweist, das jetzt offiziell als »Opernhaus« bezeichnet wird. Erst am 4. Februar — damals spielte man noch nicht täglich — erhielt der neue Bau seine eigentliche musikalische Weihe mit *Beethovens* »Fidelio«. Der Verlauf der Gedenkfeiern war allerdings insofern ein abweichender, als man zunächst die »Meistersinger« (1. Februar), dann *Byron-Schumanns* »Manfred« gab. Nur das eigentliche »Opernhaus« Jubiläum beging man mit jenem unsterblichen Meisterwerk *Beethovens*, das »zur Weihe des Hauses« gegeben worden war. Damals sang Frl. *Malten* die Titelrolle, begrüfst von der Kritik als aufgehender Stern. Jetzt hätte sie sie recht wohl noch singen können; denn noch gehörte sie dem Verbande des Königl. Instituts als aktives Mitglied an. Man wählte jedoch Frau *Wittich*, die ja auch gerade in besonderem Grade zur Verkörperung der Rolle des Fidelio berufen ist. Dazu kam, dafs ohnedies Frl. *Maltens* Abschied vor der Türe stand. Die Künstlerin soll in Zukunft nur noch als Ehrenmitglied der Bühne angehören, deren Zierde sie fast 30 Jahre lang war. Frl. *Malten* kam im Jahre 1873 von Berlin zu uns, unmittelbar aus der Gesangschule Professor *Engels*. Als Pamina, Agathe und Elsa gastierte sie und wurde sofort engagiert. Es steht hierselbst begreiflicherweise noch in frischer Erinnerung, was sie uns war. Wir Älteren aber entsinnen uns noch, wie sie dies wurde. Wir denken der Zeiten, da ihr Talent

seine Schwingen regte, da sich ihre Eigenart entfaltete. Von Anfang an war sie ja anders, als die andern gewesen waren. Es war ein eigener, sozusagen romantischer Zug in ihrem gansen Sich-Geben etwas Ekstatisches. Ihn breitete sie über alle Rollen, über die schwärmerische Madame Therese der reizenden *Brüll*schen Oper »Das goldene Kreuz«, so gut wie über die sinnbetörende Sabische Königin *Goldmarks*. Ja, auch *Glucks* »Armide« und »Iphigenia« erhielten diesen Stich ins Romantische so gut wie *Beethovens* »Fidelio«. Das war eine gewisse Einseitigkeit, gewiſs, aber darin lag wieder gerade ihre Gröſse, sumal etwas Congeniales sie mit dem Meister verband, der die Zeit beherrschte, mit *Richard Wagner*. Als dem gröſsten der Romantiker war auch bei diesem die Ekstase in Permanenz erklärt, die Überspannung der Sinnlichkeit und Geistigkeit. Es waren gleichsam verwandte Seelen, die sich denn auch finden mufsten. Nur, dafs das verhältnismäſsig spät geschah. Im Jahre 1881 war es, dafs der Meister einmal den »Holländer« in Dresden hörte, dabei entdeckte er seine sukünftige Kundry. Bayreuth erlebte im Jahre 1882 die Kreierung der Gestalt durch Frl. *Malten*. Nun war sie bayreuthberühmt. Ihre Walküre, ihre Isolde entstanden unter den Augen des Meisters, dessen Augen sich nur leider zu früh, am 13. Februar 1883, schliefsen sollten. -- Die 20. Wiederkehr des Trauertags erkor sich Frl. *Malten* sinnreich zu ihrem Abschiednehmeu von der Bühne. Sie sang uns noch einmal die Isolde — in unvergeſslicher Weise. Unter buchstäblich nicht endenwollenden Beifallskundgebungen, die, wie ein seinesgleichen suchender Reichtum an Blumen- und Kranzspenden, Zeugnis ablegten von der Sympatlüe und Wertschätzung, die die Künstlerin bierselbst genieist, schlofs der Abend und mit ihm ein Stück Kunstgeschichte. Otto Schmid.

Hamburg. In den Pflichten meiner Berichterstattung bin ich auch diesmal zurückgeblieben und so häuften sich im Stadttheater vier Novitäten an. Indes erwiesen sich zwei derselben so minderwertig und belanglos, dafs nach zwei oder drei Aufführungen die umfangreichen Partituren den Weg zurückgingen, von dem es keine Wiederkehr gibt. Die eine dieser Opern, selbstverständlich nicht Oper, sondern »Biographische Handlung« benannt, *Stefano Donaudys* »Theodor Körner«, hätte gewifs in Italien, so paradox es auch kliugen mag, da es sich in dem Werke um eine musikalische Glorificierung eines deutschen Dichters handelt, nachhaltigeren Erfolg erzielt, infolge einiger Scenen, die ausgesprochene dramatische Begabung des noch sehr jungen Komponisten beweisen; das sweite der oben erwähnten Werke, eine komische Oper »Der serbrochene Krug« von *Georg Jarno* (Libretto nach Kleists Einakter von Heinrich Lee verfafst), versagte infolge seiner Stillosigkeit und fälligen Mangels an Invention.

Invention ist gerade das Wort das ich brauche, wenn es gilt von unserer dritten Novität zu sprechen: *Berlioz'* »Fausts Verdammung«, denn hier siegt nicht, wie man so häufig zu lesen bekam, eine geistvolle Instrumentation, die an äufserlichen, allerdings bezaubernden Orchestereflekten alles aufbietet, sondern das Positive dieser Musik, die auch jener überreichen, exotischen und bezaubernden Gewandung beraubt und entblöfst in den meisten Fällen nichts einbüfst, ausgenommen jene Musikstücke, deren Grundidee aus einem rein orchesteralen Gedanken erwachsen ist, und deren Endzweck Stimmungmalerei blieb, wie z. B. Partien in den Elfentänsen und im Höllenritt mit ihrem berückenden Sinnenzauber.

Es ist bekannt und aus *Berlioz'* nachgelassenen Papieren nachgewiesen worden, dafs sich der grofse Künstler mit dem Gedanken trug, die Faustdichtung als Grundlage eines Opernstoffs zu benutzen und erst später entschied — vielleicht nach schlechten Erfahrungen mit Theatedeitern und Bühnenkünstlern —, Faust in die Form einer »dramatischen Legende« su fassen. Was *Berlioz* festhielt, sind dramatische Episoden, Bilder, lose Scenen, flüchtige Momente, aber sein Geist bescheint dies alles mit einem so eigenartigen Lichte, seine Empfindung bereichert es mit so innigem Ausdruck, seine Phantasie bringt so viele geheimnisvolle Reflexe in diesen Schatz von funkelnden Edelsteinen und unvergänglicher Poesie, dafs nur die Unelastischen im Geiste die Bedeutung von »Fausts Verdammung« verkennen mögen, die in einer einseitigen Pietät für *Goethe* dem Franzosen nicht verzeihen können, dafs er nicht deutsch fühlte.

Die Bühnenbearbeitung der *Berlioz*schen Partitur ist eine glanzvolle Tat des Regisseurs Dr. *Raoul Gunsbourg*, der namentlich durch selbständig schöpferisches Eingreifen die glücklichste Lösung seiner gefährlichen, schwierigen und verantwortlichen Aufgabe erreichte. Die Aufführung mit Herrn *W. Birrenkoven* in der Titelrolle geleitet vom trefflichen *Carl Gille* und auf der Scene von Dr. *Gunsbourg* und Direktor *Bittong* geführt, verdient gröſstes Lob.

Neben diesem bedeutenden Werke — ich halte es dafür trotz *Saint-Saëns'* Versicherung »Romeo und Julia« wäre das Vollendetste, was *Berlioz* geschrieben — errang des Prager Kapellmeisters *Leo Blech* Dorfidylle »Das war ich« einen vollen künstlerischen Erfolg. Es ist ein Stück von reisender und feiner Art, frisch und natürlich, von ungezwungener Heiterkeit, musikalisch etwas su reich dotiert, aber auch in diesem Überschufs erfreulich. Der geistvolle Kritiker Dr. *Richard Batka* hat den Stoff Johann Hutts bühnensicher und gewandt bearbeitet und *Leo Blech* in seinem Erstlingswerke — wie ich vermute — bewiesen, dafs er ein Künstler ist, mit dem man auch in Zukunft rechnen kann. Das Vorbildliche der »Meistersinger« ist hier nicht kopiert, sondern in vornehmer Weise verwertet; satztechnisch durchaus sicher und fein abgewogen, zeigt die Oper in der ganzen Partitur eine schaffende Künstlerhand von klugem Sinn, eine echte Musiknatur.

J. F.

Leipzig. Das Programm des sehnten Konzertes glich einem bunt besetzten Weihnachtstische. Die orchestralen Gaben bestanden in der Symphonie (G dur, No. 11 der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe) von Jos. Haydn und in der Symphonie (D moll, Op. 120) von R. Schumann. Aufserdem sang der Thomanerchor Mendelssohns achtstimmige Motette mit Solo »Ehre sei Gott in der Höhe« und »Heilig«, ferner drei Lieder: a) »In einem Kripplein lag ein Kind«, Weihnachtslied aus dem 14. Jahrhundert von Heinrich von Lauffenberg (1430). Tonsatz von Carl Riedel, — b) »O Freude über Freud« (aus den Preufsischen Festliedern) von Johannes Eccard (geb. 1553, gest 1611 als kurfürstlicher Kapellmeister zu Berlin), — c) »Der Hirten Lied am Kripplein« von C. Löwe. Dann machte uns dieses Konzert noch mit einer jugendlichen, höchst talentierten Violon-Cellistin, Fräulein *Guilhermina Suggia* aus Oporto, bekannt, welche Rob. Volkmanns Konzert Op. 33 mit technischer Vollendung und feinerem musikalischen Gefühl vortrug. Die Orchesterwerke des 11. Konzertes bestanden in der Orchester-Suite (No. 1, D moll, Op. 43) von P. Tschaikowsky und Beethovens C moll-Symphonie (No. 5, Op. 67).

Das zwölfte Konsert am 8. Januar wurde mit *Felix Draesekes* »tragischer Symphonie« eröffnet, su welcher *Humperdinks* Tonbilder aus »Dornröschen« (welche als

Novitäten hier zu Gehör gelangten) gewissermaßen den Gegensatz bildeten. Als Solist hatte Herr *Eugène Isaye* das Wort. Er spielte das Violinkonzert (E dur) von Bach, ferner ein »Winterlied« eigener Komposition und »Caprice nach der Etüde in Walzerform« von C. Saint-Saëns. Trotzdem er eine ausgesprochene Virtuosennatur und als solche ein Hauptvertreter der französisch-belgischen Schule ist, verstand er sich doch auch mit dem deutschen Großmeister J. Sebastian Bach vertrefflich abzufinden und das Publikum zu lauten Beifallskundgebungen hinzureißen.

Prof. A. Tottmann.

München, im Februar 1903. Nachdem unsere Hofoper in den ersten Monaten der Saison sich damit begnügt hatte, auf den Lorberen ihrer sommerlichen Wagner-Aufführungen auszuruhen, bzw. Neueinstudierungen von Werken so ehrwürdigen Alters wie »Die weiße Dame«, »Die Stumme von Portici« u. a. als künstlerische Taten auszugeben, kam es am 15. Januar nach endlosen Aufschiebungen wirklich zu einer Première. Da unsere Opernbühne bekanntlich schon seit langem mit so vielem Recht den stolzen Namen »Hof- und Nationaltheater« führt, ist es überflüssig, viele Worte darüber zu verlieren, daß es keiner unserer deutschen Musikdramatiker, nicht *Richard Strauß* oder *Max Schillings*, nicht *Hans Pfitzner*, *Hugo Wolf* oder *Ludwig Thuille*, sondern der Franzose *Alfred Bruneau* war, der mit einem neuen Werke bei uns zu Wort kam. Das ist man ja schon nicht mehr anders gewohnt. Und da es sich diesmal (ausnahmsweise) um einen wirklich begabten, ernsten und sympathischen ausländischen Künstler handelt, so ist es vielleicht nicht einmal am Platze, gerade bei dieser Gelegenheit die alten Klagen über die leidige Ausländerei unserer vornehmsten Operninstitute zu erneuern, an der das reformatorische Wirken Richard Wagners nicht das Geringste gebessert hat. Aber charakteristisch für das temperamentvolle Tempo des Münchener Opernbetriebs ist die Tatsache, daß Bruneaus »Messidor«, der mit knapper Not im Januar 1903 das Licht der Rampen erblicken konnte, seiner Zeit noch von *Richard Strauß* zur Aufführung angenommen wurde, der seine hiesige Stellung vor, sage, fünf Jahren verlassen hat. Wahrscheinlich meint der Intendant, die Opern glichen darin dem Weine, daß sie durchs Lagern besser werden. Denn diese Praxis des Liegenlassens fängt hier nachgerade an stehend zu werden.

Über *Bruneaus* Werk selbst ist wenig zu sagen. Da das Textbuch von keinem geringeren als *Emile Zola* verfaßt ist, der alles in allem und trotz allem eben doch ein echter Dichter von Gottes Gnaden war, so versteht es sich von selbst, daß es nicht nur literarischen Wert besitzt — den freilich eine schauderhafte deutsche Übersetzung nahezu vollständig paralysiert — sondern auch wirkliche Einzelschönheiten von packender Poesie aufweist. Freilich weiß man andrerseits aber auch seit langem, daß dieser geniale Romancier nichts weniger als ein Dramatiker war. Und deshalb war nicht minder gewiß von vornherein zu erwarten, was sich in der Tat gezeigt hat, daß diese Einzelschönheiten in einem als solchem durchaus verfehlten dramatischen Ganzen wirkungslos verpuffen würden. Echtester Zola ist die Verbindung von Symbolismus, ja Allegorie mit naturalistischem Realismus, durch den sich der »Messidor« als ein Bruder der »Trois villes« und der »Quatre Evangiles« charakterisiert. Auch in der Tendenz des Stückes, das den Fluch des Goldes und den Segen der Arbeit, besonders der Landarbeit einander gegenüberstellt und an einer ziemlich opernhaften und unpsychologischen Handlung illustriert, verleugnet sich der Autor von »La Fécondité« und »Le Travail« nicht. Wie die beiden anderen von *Zola* verfaßten und gleichfalls von *Bruneau* komponierten Operndichtungen: »Le rêve« (1891) und »L'attaque au moulin« (1893) ist auch der aus dem Jahre 1897 stammende »Messidor« nicht in Versen, sondern in »rhythmischer Prosa« geschrieben, was damals neu war, heute aber schon vielfach nachgeahmt worden ist. Da der nicht aus dem Geiste der Musik heraus geborene gewöhnliche Literaturvers, wie ihn die meisten Librettisten anwenden, für den Musiker nur eine Fessel und Schranke ist, die er doch durchbrechen muß, wenn er sinnvoll musikalisch deklamieren will, so läßt sich dagegen gewiß nichts einwenden.

Bruneaus Musik ist die interessante Arbeit eines hochbegabten, feinsinnigen und kenntnisreichen Künstlers. Stilistisch gehört sie durchaus dem französischen Wagnerianismus an, dessen genialster Vertreter *E. Chabrier* war. Aber so eigenständig und vor allem so erfindungsreich und -kräftig ist diese vornehme und überall fesselnde Musik doch nicht, um die Schwächen des Textbuches vergessen machen und dem Werke zu einem vollen Erfolge verhelfen zu können. Die Aufnahme der von Hofkapellmeister *Röhr* gewissenhaft vorbereiteten und vorzüglich geleiteten Aufführung durch das Münchener Publikum war sympathisch, aber nicht begeistert. Im Repertoire dürfte sich das Werk kaum halten — was ich für meinen Teil aufrichtig bedaure —, und auch viele Nachfolge wird seine deutsche Uraufführung wahrscheinlich nicht finden. —

Außerdem ist von der Oper zu berichten, daß *Max Schillings'* »Ingwelde« mit gutem Erfolg wieder aufgenommen wurde, dagegen »Der Pfeifertag«, *Thuilles* »Lobetanz« und die als nächste Neueinstudierung versprochene »Widerspänstige« von *Götz* leider immer noch auf sich warten lassen.

R. Louis.

— Am 12., 13. und 14. April findet zur Einweihung der städtischen Festhalle zu Mannheim, welche mit einem Kostenaufwand von 4 bis 5 Millionen Mark erbaut wurde, ein großes Musikfest statt, in welchem u. a. ungefähr 1000 Chorsänger und Sängerinnen mitwirken. Die Dirigenten sind *Mottl*, *Köhler* und *Langer*, Solisten u. a. *Emilie Herzog*, *Edith Walker*, *Bertram*, *Messchaert*, *Busoni*, *Joachim*, das Joachim-Quartett, *Hänlein* (Orgel). *Bachs* Kantate: Ein feste Burg, *Beethovens* Neunte, *Liszts* 13. Psalm, *Bruckners* Te Deum sind die Chorwerke. Sie kommen am 2. Tage zur Aufführung.

— Die bekannte Pianofortefabrik von *Wilhelm Emmer* in Berlin, Seydelstraße 20, hat soeben einen neuen Prospekt erscheinen lassen, welcher beweist, daß die seit 1870 bestehende Firma sich den Dank vieler Käufer durch ihre preiswerten Fabrikate erworben hat.

— Die hervorragendsten französischen Musiker, unter ihnen auch *Saint Saëns*, haben ihren Beitritt zum Internationalen Ehrenkomitee für die Errichtung des Wagner-Denkmals in Berlin erklärt.

— Das Wettsingen deutscher Männergesangvereine vor dem deutschen Kaiser findet in der Pfingstwoche am 4., 5. und 6. Juni in Frankfurt statt.

— Trotz ihrer 65 Lebensjahre unternimmt *Adeline Patti* eine Konzertreise durch die Vereinigten Staaten, auf der sie in 60 Konzerten singen will, von denen ihr jedes 5000 Dollars einbringen wird.

— Die Leitung des bekannten Porgesschen Chorvereins in München hat Hofkapellmeister Prof. *Erdmannsdörfer* übernommen.

— Hofrat Prof. *Friedrich Grützmacher*, der bekannte Cellist, starb, 70 Jahre alt, am 22. Februar in Dresden; am gleichen Tage erlöste der Tod den unglücklichen Komponisten *Hugo Wolf* in der Landesirrenanstalt bei Wien.

— Das »Musikalische Wochenblatt« ging mit dem gesamten Verlage von E. W. Fritzsch in den Siegel'schen Verlag in Leipzig über. Die Redaktion übernimmt *C. Kipke.*

— *Robert Franz* erhält in seiner Vaterstadt Halle a. S. ein von Professor *Schaper* in Berlin modelliertes Denkmal. Wahrscheinlich wird es am Geburtstage des Komponisten, am 28. Juni, enthüllt.

— *Felix Draesekes* grofses Mysterium »Christus« ist soeben in seinen drei ersten Teilen (Vorspiel: Geburt Christi, I. Oratorium: Christi Weihe, II. Oratorium: Christus der Prophet) bei Herm. Seemann Nachfolger in Leipzig erschienen. Wir kommen später näher auf das gewaltige Werk des Meisters zurück. Den Dirigenten grofser Chorvereine rufen wir aber jetzt schon zu: »Ehrt Eure deutschen Meister, indem ihr ihre Werke auffuhrt.«

— Bei *Arthur Nikisch* in Leipzig studiert gegenwärtig ein — sechsjähriger Pianist, *Pepito Arriola*, ein Wunderkind, das kürzlich vor einem Kreise geladener Gäste kleine Stücke von *Bach, Mozart* und *Beethoven*, sowie einige eigene Kompositionen auswendig spielte und eine gewisse Fertigkeit im Transponieren zeigte.

— Am Todestage Wagners (13. Februar) verabschiedete sich die berühmte Wagnersängerin *Therese Malten* als »Isolde« von der Dresdener Hofbühne und damit von der Bühne überhaupt. Das Publikum bereitete seinem Liebling herzliche Ovationen.

— Die Verleger B. Schotts Söhne in Mainz geben folgendes bekannt: Zur Beseitigung der bestehenden Zweifel darüber, welche Bruchstücke aus »Parsifal« von *Richard Wagner* in Konzerten aufgeführt werden können, und in Beantwortung zahlreicher, in letzter Zeit an uns ergangener Anfragen, geben wir den verehrten Vorständen von Konzert-Instituten nachstehend genaue Anhaltspunkte in dieser Angelegenheit. Zulässig sind: 1. Vorspiel aus Akt I. 2. Schlufs-Scene, beginnend mit den Worten: »Vom Bade kehrt der König heim« aus Akt II. 3. Blumenmädchen-Scene, beginnend mit den Worten: »Hier, hier war das Tosen«. 4. Gesang der Kundry, beginnend mit den Worten: »Ich sah das Kind« bis: »und Herzeleide starb« aus Akt III. 5. Karfreitags-Zauber, beginnend mit den Worten: »Wie dünkt mich doch die Aue«. 6. Schlufs-Scene. Jede dieser Nummern kann einzeln aufgeführt werden, ebenso können in einem und demselben Konzert aufgeführt werden die Nummern: 1, 2, 3, 4; die Nummern: 1, 2, 5, 6; die Nummern: 3, 4, 5, 6. Dagegen ist es nicht zulässig alle 6 Nummern in einem und demselben Konzert aufzuführen.

— Die Liedertafel und der Kirchengesangverein zu Gotha (gemeinsamer Dirigent Prof. *Rabich*) brachten die Jahreszeiten durch ungefähr 300 Mitwirkende zur Aufführung, am Sonnabend den 7. März für die Mitglieder beider Vereine, am 8. März als Volksaufführung. Auf diese Weise war es möglich, ungefähr 3000 Personen den Genufs einer Oratorienaufführung zu verschaffen. *Marie Altona* aus Berlin, Kammersänger *Strathmann* aus Weimar und Hofopernsänger *Wolff* aus Gotha waren die Solisten. Das Publikum war in beiden Aufführungen aufserordentlich dankbar. — Der Musikverein dieser Stadt (Kapellmeister *Lorenz*) wird am 28. März das Requiem von Berlioz zur Aufführung bringen.

— Kirchenmusikdirektor *Roth* in Sonneberg führte am 22. März in Sonneberg Grells 16stimmige Messe auf.

— Die Erziehung des Tonsinnes (Übungen für Ohr, Auge und Gedächtnis) lautet das Thema eines Wandervortrages, welchen *Max Battke*, Direktor des Seminars für Musik in Berlin auf Veranlassung des Vorsitzenden der Internationalen Musikgesellschaft im April in einer Reihe der gröfsten Städte Deutschlands halten wird. Der Vortragende will zeigen, wie man durch methodisch geordnete Gehörsübungen und durch eine systematische Erziehung des Tonsinnes jede musikalische Beanlagung, auch die geringste, auf die erreichbar höchste Stufe heben kann, so dafs der Schüler im stande ist, den gröfstmöglichen Genufs vom Anhören der Musik und von der Betätigung in dieser Kunst zu haben. Ein Stückchen praktischer Anwendung der Theorie sind die Jugend-Konzerte.

Besprechungen.

Henschel, Georg, op. 59: Requiem für Chor und Solostimmen und Orchester. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

In kontrapunktischen Künsten hat der Komponist seine Stärke nicht gesucht, vielleicht auch nicht suchen können, denn wo er wie im Domine Jesu zünftig mit Fugenformen, mit Umkehrungen, Vergröfserungen eines Themas umgehen will, verliert er sich ins Breite; die homophone Schreibweise ist jedenfalls des Verfassers geläufige. Das schadet aber dem Werke nichts, denn es hat auf der andern Seite eine ganze Reihe feiner Züge musikalisch-gesanglicher Inspiration. Die abwärtsgehende Septime im ersten Tenorsolo, die auf dem Worte Requiem gebracht, zunächst frappiert, steigert sich durch ihre Wiederholung in den andern Solostimmen, im Chor und im Orchester zu grofser Ausdrucksfähigkeit, und wenn sie am Schlusse des ganzen Werkes wiederkehrt, freut sich der Hörer dieses charakteristischen Intervalls, durch das er nun den Eindruck einer künstlerischen Einheit empfängt. Auffallend ist auch die einstimmige Führung der Stimmen im Sanktus, in welchem man gewöhnlich einen weichen Vollklang erwartet, doch mag die Wirkung eine gute sein, zumal das Schlufs-Hosianna in seiner Vielstimmigkeit einen wohltuenden Gegensatz dazu bildet. Ein lieblicher Satz ist der über die Worte: Qui Mariam absolvisti, in welchem eine weiche Bdur-Melodie vom Solosopran begonnen und dann von den Solostimmen nacheinander und dem Chor übernommen wird. Zu machtvoller Gröfse steigert sich das Dies irae vom Rex tremendae majestatis ab durch das Zusammenwirken von Chor und Solostimmen. Das Agnus Dei ist von grofsem gesanglichen Klangreiz, der Schlufs luceat ens sehr originell. Alles in allem: das Werk reizt zur Aufführung desselben. E. R.

Bach, Joh. Seb., Kantaten, herausgegeben von der Neuen Bachgesellschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Es liegen vor 1. Nun komm der Heiden Heiland, 2. Seht! welch eine Liebe hat uns der Vater erzeiget. 3. Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende, 4. Sie werden aus Saba alle kommen, 5. Christ lag in Todesbanden. Hiermit ist den Kirchenchören, welche sich an *Bach* heranwagen dürfen, das denkbar beste Material für Advent (1), Weihnachten (2. 3), Dreikönigsfest (4) und Osterfest (5) gegeben.

Choralbuch für die evang.-luth. Kirche im Fürstentum Schwarzburg-Rudolstadt. Bearbeitet von *O. Töpfer*, herausgegeben von dem Fürstl. Kirchenrat. Rudolstadt, Müllersche Buchhandlung. 1902.

Die Melodien sind sämtlich in die gebräuchlichen Taktformen gebracht, Choräle mit grellem Taktwechsel sind nicht vorhanden, dagegen einige in einfacher rhythmischer Form. Der Umfang der Melodien entspricht im grofsen und ganzen dem Stimmumfang des Baritons oder Alts. Die Harmonisierung ist vom modernen Standpunkte aus lobenswert, die Bässe sind kräftig, die Mittelstimmen nicht unbelebt. Stellt man sich freilich auf den — in der Neuzeit bei Choralbearbeitungen scharf betonten — historischen Standpunkt, so mufs man sein Lob einschränken, denn der Bearbeiter hat wenig Rücksicht auf die Eigentümlichkeiten der Satzweise der alten Meister und auf die besondere Behandlungsweise der alten Kirchentonarten genommen. Doch da er nach dieser Seite hin an *J. S. Bach, Schicht, Müllerhartung, Max Reger* u. a. kräftige Bundesgenossen hat, so kann er seinen Standpunkt wohl verteidigen.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



VII. Jahrgang.
1903.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 5.
Ausgegeben am 1. Mai 1903.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Nachruf.

Am 20. April starb in Bad Nauheim, wo er Gesundung erhoffte, der Verlags- und Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler, Leutnant der Landwehr

Herr **Dr. Georg Mann**

im eben vollendeten 35. Lebensjahre. Als Mitinhaber der Firma Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza erwarb er sich wesentliche Verdienste um die »Blätter für Haus- und Kirchenmusik«. Durch seine persönliche Tüchtigkeit und durch die Vornehmheit seiner Gesinnung hat er verdient, daſs auch diejenigen Leser dieser Zeitschrift, welche den so früh Geschiedenen nicht persönlich gekannt haben, ihm einen Augenblick der Wehmut widmen.

Der Herausgeber.

Franz Lachner.

Von Prof. Dr. **M. Zenger.**

I.

Die Musik besteht wie alle Kunst nicht allein durch das Schaffen jener Gewaltigen, deren jedes Jahrhundert etwa zwei, höchstens drei hervorbringt; sie bedarf auch solcher Meister, welche die von jenen gefundenen Schätze bergen, der Mit- und Nachwelt erhalten und so gewissermaſsen der Entwicklung als Bindeglieder dienen. Indem ich mir *Franz Lachner* als einen solchen Groſsschatzmeister der heiligen Musika, und zwar als einen in erster Reihe stehenden, denke, möchte ich keineswegs die Bedeutung, die ihm als Komponist zukommt, geschmälert wissen. Neben Spohr, Mendelssohn, Schumann stehend konnte er ohne Überhebung von sich sagen: Und nennt man die besten Namen, so wird auch der meine genannt. Nur wird man der künstlerischen Eigenart des Altmeisters am besten gerecht werden, wenn man über seine produktive Tätigkeit, so hochachtbar diese ist, noch sein reproduktives Walten als Interpret und Dirigent stellt, worin er nach meiner tiefinnersten Überzeugung überhaupt unerreichbar ist. Speziell gilt dies von den Werken Beethovens, welche er von Wien, wo er den Heros persönlich kennen (und von ihm freundlich behandelt zu werden) das groſse Glück hatte, nach München, dem Hauptsitz seines Wirkens, und dem heutigen Süddeutschland gebracht und — nicht ohne Schwierigkeiten — erst verstehen, dann bewundern und lieben gelehrt hat. Wer die Eroica, die C moll-Sinfonie und die Neunte unter seiner gewaltigen Leitung gehört hat, erinnert sich noch heute mit Staunen des fast unbegreiflichen Zaubers, der seinem Taktstock entströmte, des napoleonischen Flammenblickes, womit er jedem einzelnen seines mühsam herangebildeten Orchesters sein Bestes zu entlocken schien. Ich habe im Jahre 1859 im Leipziger Gewandhause unter Julius Rietz' gewiſs vortrefflicher Leitung viel Beethoven einstudieren und aufführen gehört, und es war dort die Wiedergabe dieses Meisters, dank der Mendelssohnschen Tradition, stets eine würdige, mit vielen Feinheiten gewürzte; auch konnte ich mir nicht verhehlen, daſs damals der Leipziger Streicherchor die Münchener Geiger an Technik und Schneidigkeit weit übertraf, aber die Wirkung von alle dem kam nicht jenem unsagbaren Empfinden gleich, das mich durchrieselte, wenn *Lachner* seinen Beethoven vorführte. Er war und blieb mir — trotz aller Bülows oder gar der jetzigen Pultvirtuosen, welche die Aufmerksamkeit mehr auf sich als auf die Werke lenken — der beste, wenn nicht der einzige Beethoven-Spieler. Ich gebrauche diesen Ausdruck, weil er überhaupt das Orchester spielte, wie Liszt das Klavier, von etwaigen Gebrechen des Instrumentes, wie dieser, nicht gehindert. Daſs es ihm bei solcher Vertrautheit mit Beethoven ein leichtes war, auch Haydn und Mozart gerecht zu werden, sie mit scharfer Unterscheidung ihres individuellen Charakters ebenso maſsgebend und mustergültig wie jenen zu interpretieren, ist so selbstverständlich, als es unmöglich ist, sich die drei von dem geistigen Bande, das sie aneinander knüpft, losgelöst zu denken. Nur gestand er öfters, daſs er in seiner Jugend am meisten für Beethoven, der ihn am tiefsten ergriffen, geschwärmt habe, daſs ihm erst in reiferen Jahren das volle Verständnis für Mozart und damit ein neuer Himmel aufgegangen sei, während er noch später in Haydn ein Fülle von Schönheit gefunden habe, die ihm in seiner Jugend völlig verschlossen gewesen sei: — die gewöhnliche Entwicklung und Wandlung im Empfinden jedes echten Musikers.



Auſser Beethoven lernte *Lachner* in Wien auch dessen gröſsten Epigonen Franz Schubert kennen, der ihm bekanntlich bis zu seinem Tode in herzlicher Freundschaft zugetan war. Auch dieser Umstand war von mächtigem Einfluſs auf seine tiefernste klassische Richtung, die er als gereifter Mann zum Heile der Kunst einschlug und auf dem einfluſsreichen Posten, der ihm in Bayerns Hauptstadt anvertraut wurde, mit unerschütterlicher Energie festhielt, bis er nach 30jährigem kraftvollen Wirken — andere Zeiten, andere Lieder! — seine Mission erfüllt sah. Auf seine Schultern war, da Beethoven infolge seiner Taubheit als Dirigent seiner eigenen

Propaganda nur im Wege stand und Schubert, ohne übrigens einen Beruf als solcher zu zeigen, schon im nächsten Jahre nach dem Grofsmeister starb, die ganze Tradition der grofsen Wiener Schule gestellt, deren dramatische Seite von Vater Gluck geschaffen war. Die Musteraufführungen Gluckscher und Mozartscher Opern unter *Lachners* Meisterstab, zu denen sich auch die von Cherubini, Méhul und Beethovens Fidelio gesellten, mufs man seinerzeit in München gehört haben, um die ganze Dirigenten-Gröfse des Meisters, dessen Andenken wir heute feiern, zu ermessen. Der Ruf von diesen Aufführungen, die übrigens auch von einer auserlesenen Sängerschar ermöglicht wurden, drangen, da die damalige Presse Wort und Begriff der Reklame noch nicht kannte — selige Zeiten! — über den engen Burgfrieden Kleinmünchens nicht hinaus. Könnten sie jetzt wiederholt werden, so müfste, um sie nur mäfsig zu würdigen, die jetzige bei jeder Scheinleistung dröhnende Lobesposaune ihr gewohntes Fortissimo noch gewaltig steigern. Zu seinem geistvollen Eindringen in den Charakter der Werke, das ja stets die Hauptsache ist, trat bei *Lachner* eine vor ihm in München ungeahnte Kapellmeistertechnik, jene souveräne Überlegenheit im Zusammenhalten der Massen auf der Bühne und im Orchester, jene unfehlbare Sicherheit in der Temponahme, Markierung der Einzelheiten etc., ohne welche das beste künstlerische Wollen nicht zur Tat werden kann. Mir äufserte sich *Lachner* über diesen wichtigen Punkt, den Richard Wagner in seinem Buch »Über das Dirigieren« so sehr unterschätzt: »Ich erinnere mich immer mit Vergnügen daran, wie mir der alte Weigl in Wien die Hand führte, und werde ihm stets dankbar dafür sein; aber ihr jungen Leute glaubt heutzutage, dafs ihr das Dirigieren von vornherein schon könnt, und darin irrt ihr euch gewaltig.« Man mufs auch *Lachner* jahrelang in der Direktion der Oper, namentlich des klassischen Recitativs, das dem Sänger jede Freiheit gestattet, beobachtet haben, um zu verstehen, dafs zur Erreichung einer so absoluten Sicherheit und Schlagfertigkeit, woran sich das Orchester in jedem Moment halten kann, wohl auch eine Unterweisung durch Handführung nützlich sein konnte.

Was das bei Jubiläumsschriften und Nekrologen übliche »Curriculum« betrifft, so kann ich in Ansehung des mir zugemessenen Raumes aus dem langen und ungemein tätigen Leben des Verewigten, aufser den unerläfslichen Geburts-, Abstammungs- und Sterbedaten, nur diejenigen Vorgänge herausgreifen, welche für seine künstlerische Entwicklung und spätere Lebensstellung von Einflufs waren, oder zum Teil die oben versuchte generelle Charakteristik zu begründen geeignet sind.

Als im Jahre 1788 in dem kurbayrischen Städtchen Rain am untern Lech die Stelle des Stadtpfarr-Organisten erledigt war, erhielt dieselbe der gelernte Uhrmacher und Organist *Anton Lachner* von Schrobenhausen mit einem Gehalte von 46 Gulden und der Verpflichtung, die Witwe seines Vorfahrers zu ehelichen. Nach deren Tode vermählte er sich 1797 mit Anna Kunz von Reimlingen. Das vierte Kind dieser zweiten Ehe war der am 2. April 1803 geborene Franz Paul, unser Jubilar. Spätere Söhne waren Ignaz, geb. 17. September 1807, und Vincenz, geb. 19. Juli 1811, welche bekanntlich vorzügliche Musiker und Kapellmeister geworden sind. Auch eine Schwester Thekla ist zu erwähnen, welche später eine tüchtige Organistin am Dome zu Augsburg wurde. Wie der wackere Vater bei kärgstem Haushalte die vielen Kinder, zu denen auch ein Sohn erster Ehe, Theodor, später Organist an der Allerheiligenkirche zu München, gehörte, in der musikalischen Kunst so gründlich unterweisen konnte, dafs sie zu ihren späteren Lebensstellungen tauglich waren, ist bewunderungswürdig. Trefflich vorgebildet, trat der junge Franz Paul in die Studienanstalt der Nachbarstadt Neuburg, wo er bis Mai 1822 unter der fördernden Aufsicht des Professors Eisenhofer, eines gebildeten Musikfreundes,[1]) verblieb. Der plötzliche Tod des Vaters hatte ihn vor die Entscheidung gestellt. Als dem Ältesten zweiter Ehe oblag ihm die Sorge für die des Ernährers beraubte Familie. Dadurch errang er sich von seiner Mutter die Erlaubnis, dem längst gefühlten Drange, Musiker zu werden, Folge zu leisten. Er ging zunächst nach München, wo er jedoch gar bald die Hoffnungslosigkeit seiner Lage erkannte. Kein Mensch nahm sich seiner an, niemand dachte daran, seine materiellen Interessen zu fördern; nur der (durch seine edlen Kirchenkompositionen bekannte) Kaspar Ett, Organist an der Michaelskirche, wurde nicht müde, ihm als Mentor in seiner Kunst beizustehen. Er ging nach Wien, wurde durch seinen bekannten Sieg über dreifsig Bewerber Organist an der reformierten Kirche, trat bald in innige Beziehungen zu Fr. Schubert, Moriz Schwind, dem feinsinnigen Maler, zu dem talentreichen Dichter Bauernfeld und anderen, die ihn in die künstlerischen Kreise Jung-Wiens einführten. Schon im Jahre 1826 wurde er als Vizekapellmeister an das unter Barbajas (und später Duports) Leitung stehende k. k. Kärnthnertor-Theater berufen, wo er zunächst von dem alten Kapellmeister Jos. Weigl Unterweisung in der Orchesterdirektion erhielt und allgemach bis zum ersten Kapellmeister emporstieg. In jene Zeit von 1828 bis 1834 fallen bereits bedeutendere Werke von ihm auf dem Gebiete des Oratoriums, der Kantate, der sinfonischen und Kammer-Musik, und zwar beanspruchen das Oratorium »Moses« und die Kantate »Die vier Menschenalter« (beide von Bauernfeld gedichtet) die Anerkennung, welche den

[1]) Komponist vieler Männergesänge, welche zum ständigen Repertoir der ersten süddeutschen Liedertafeln gehörten.

besten im verflossenen Jahrhundert entstandenen Werken dieses Genres gezollt wurde. Aus dieser Zeit stammt unter vielem anderen fast jeglichen Genres, namentlich einer Anzahl Klavierkompositionen (einer Art Lebensbedingung in dem klavierseligen Wien) auch seine Sinfonie in F dur, jenes Werk, welches Anlafs zur wichtigsten Wendung seines Schicksals werden sollte. Auf den Titel eines k. k. Hofkapellmeisters, welcher ihn wahrscheinlich für immer in Wien gehalten hätte, vergeblich wartend, folgte *Lachner* einem von Mannheim an ihn gelangten Antrag, die Leitung der dortigen Oper zu übernehmen. Von den Wienern sich schmerzlich trennend, führte ihn im Frühjahr 1835 der Weg an den Rhein wieder nach München. Auf Hofrat von Küstners, des damaligen Hoftheater-Intendanten, Einladung führte er eben jene Sinfonie in einem Konzert der Musikalischen Akademie mit solchem Erfolg auf, dafs man sich in mafsgebenden Kreisen einstimmig über den hohen Wert der Erwerbung eines solchen Künstlers aussprach, — der als Komponist und Dirigent im gleichen Grade imponierte. Namentlich war es der musikliebende Minister Graf Seinsheim, welcher die Vorteile dieser Erwerbung dem König Ludwig I. nahe zu legen wufste. Es wurden Unterhandlungen mit *Lachner* angeknüpft und derselbe schliefslich vom Jahre 1836 an als Hofkapellmeister für Kirche und Theater angestellt; ein Jahr lang war er aber kontraktlich noch in Mannheim gebunden. In jene, wie es heifst, vielbewegte Mannheimer Zeit fällt die Zuerteilung des Preises für seine »Sinfonia appassionata« (C moll) durch die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, welche viel Staub aufwarf.

Lachner kam also, für Bayern definitv gewonnen, im Sommer 1836 nach München, woselbst er am 1. Juli, als der Erste in der bayrischen Musikgeschichte, das dreifache Amt als Kirchen-, Theater- und Konzertdirigent antrat, durch dessen fast 30jährige erfolgreiche Verwaltung er einen der wichtigsten Abschnitte in eben dieser Geschichte repräsentiert. Die damaligen Musikzustände in München, sowohl an der Oper wie im Konzert, hätten nicht absonderlicher, sagen wir verrotteter[1]) sein können, als sie in Wirklichkeit waren, und es bedurfte ebensoviel organisatorischer Begabung als felsenfester Kraft und Energie, sie zu läutern, in künstlerische umzuwandeln. Im Vereine mit Küstner, dem Manne der eisernen Disziplin, gelang es *Lachner* schon im ersten Jahre, im Theater Ordnung zu schaffen, und nahm von da an die Leitung der Oper ihren geregelten Verlauf. Er versah dieselbe, wenn man nicht die untergeordnete Beihilfe Valentin Röders, Musikdirektor von 1838 bis 1842, in Anschlag bringen will, anfangs allein, bis er von 1842 an durch seinen Bruder Ignaz und von 1851 an durch Wilhelm Mayer als kgl. Musikdirektoren unterstützt wurde. Aber das Oberkommando mit stark absolutistischem Charakter liefs sich *Lachner* nicht entwinden. Dies verbürgte die Einheitlichkeit der Leitung bei einem ziemlich starken Wechsel der Intendanz: *Lachner* trat unter Herrn von Küstner ein, unter Herrn Baron v. Perfall zurück; dazwischen waren die Intendanten Graf Yrsch, Baron Frays, Baron Poifsl (diese zum zweitenmal) Franz v. Dingelstedt und Intendanzrat Schmitt.

Was das Konzertleben betrifft, so war *Lachners* Aufgabe nicht so fast, es zu reformieren, sondern eigentlich erst eines zu gründen. Namentlich hatte sich als Nachwirkung der Peter Winterschen Periode ein eitles Virtuosentum auf Kosten der Pflege gediegener, insbesondere klassischer Musik breit gemacht, und die Äufserlichkeit der unter König Max I. gepflegten italienischen Oper spiegelte sich noch auf dem Konzertboden wider. Dieses Unwesen abzustellen und den Sinn des Orchesters auf das Ernste und Erhabene hinzulenken, war für *Lachner*, dessen eigenes Beispiel anfeuernd voranleuchtete, das Werk weniger Jahre. Die Wirksamkeit *Lachners* in den Konzerten der Musikalischen Akademie zeigte sich äufserlich gar bald durch eine gröfsere Anteilnahme des Publikums, infolge welcher die Zahl der seit 1833 üblichen vier Konzerte schon im Jahre 1837, abgesehen von zwei eigenen Konzerten, welche *Lachner* gab, auf sechs erhöht werden konnte.

Eine Vorbedingung zu einer erspriefslichen Wandlung im Konzertleben war indes schon vor *Lachners* Ankunft erfüllt worden. Ende 1825 erhielt Leo Klenge vom König Ludwig I. den Auftrag zur Erbauung eines »Konzertsaales«, als dessen Umkleidung der (nicht sehr praktische) Bau »Odeon« von Himbsel ausgeführt und 1828 der Hoftheater-Intendanz zur Verwaltung übergeben wurde. Der grofse Odeonssaal, in Ansehung seiner erhabenen Schönheit der Saal aller Säle, war aber vermöge seiner schallbegünstigenden Akustik sicher nicht ohne Einflufs auf *Lachners* Temponahme im allgemeinen — eine Art Bremse gegen das bei allen temperamentvollen Dirigenten wahrzunehmende Schnellerwerden in oft dirigierten Musikstücken, kam also insbesondere *Lachners* Streben, das klassische Tempo, wie er es in Wien überkommen hatte, zu erhalten, äufserlich zu Hilfe. So hat ein merkwürdiger Zufall zur Verschärfung des inneren Gegensatzes zwischen dem süddeutschen *Lachner* und dem norddeutschen Mendelssohn Bartholdy und der von ihm zumeist repräsentierten »Leipziger Schule« beigetragen. Der alte Leipziger Gewandhaussaal ist das akustische Gegenteil unseres Odeonssaales. Er verträgt, weil er eben gar nicht schallt, fast doppelt so schnelle Tempi, und darauf scheint auch die Leipziger Temponahme, nach Mendelssohns

[1]) Ihre Beschreibung wäre, wenn der Raum es gestattete, von historischem Interesse.

Tradition, im ganzen gebaut, später freilich durch dessen Nachfolger bis zum Unwesen gesteigert worden zu sein. Die Metronomisierung der 8. Sinfonie (erster und letzter Satz) von Beethoven in der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel gibt davon ein drastisches Beispiel. Im Odeonssaal würden die zwei Sätze bei diesem Tempo nur ein wirres Geräusch geben.

Beethovens Sonate Op. 13 in cmoll.[1]

Von Dr. **Wilibald Nagel.**

Gegen Ende des Jahres 1799 erschien Beethovens 13. Werk, dessen Originalausgabe den Titel trug: »Grande Sonate pathétique ... Dediée à son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky. Oeuvre 13. Bey Joseph Eder am Graben.« Am 18. Dezember des genannten Jahres zeigte Hoffmeister in Wien die Sonate als »zu haben« an.

Über ihre Entstehungsgeschichte sind wir nicht unterrichtet; in der Zeit, als Beethoven sie druckfertig machte, wurde er mit dem ausgezeichneten deutsch-englischen Musiker *Joh. Bapt. Cramer* bekannt, der im September 1799 auf einer Studienreise nach Wien gekommen war. Er war als Klavierspieler in technischer Hinsicht und in sorgsamer Ausfeilung des Details Beethoven überlegen, dessen Spiel wiederum Kraft und Energie vor dem des anderen auszeichnete. Nur diesen Rivalen hat Beethoven, wie *Ries* bezeugt, voll gelten lassen, die anderen bedeuteten ihm wenig. Von *Cramers* Klavierspiel hat er denn auch wohl mancherlei in dem mehrere Monate dauernden Verkehre gelernt. Für das in Rede stehende Werk Beethovens hat Cramer schon darum keine Bedeutung gewinnen können, weil es ohne Zweifel in seinen Grundzügen feststand, wenn nicht schon ganz ausgearbeitet war, als Cramer nach Wien kam. Das läfst sich für den dritten Satz direkt beweisen, der aber, wie die Skizzen dartun, ursprünglich nicht als Klavierstück gedacht war. Wäre aber auch Cramer früher in Wien erschienen, auf Beethovens Stil selbst hätte er keinen Einflufs ausüben können, wenn auch vielleicht in dem einem oder anderen äufserlichen Punkte seiner Musik. Davon wird an anderer Stelle noch ein weiteres Wort zu sagen sein.

Seit der Veröffentlichung seiner ersten grofsen Arbeit, der drei Trios (Op. 1), hatte Beethoven dem Fürsten *Lichnowsky*, in dessen Hause er bald nach seiner Ankunft in Wien ein Heim gefunden hatte, keine Arbeit mehr öffentlich zugeeignet. Unter des Fürsten gastlichem Dache mag das Werk, das uns hier zunächst zu beschäftigen hat, zuerst gehört worden sein, von einer andächtig lauschenden Schar, die sich aus den regelmäfsigen Besuchern des Hauses, vornehmen Dilettanten und Musikern, zusammensetzte. Dem Bruder des Fürsten, Grafen *Moritz Lichnowsky*, einem treuen Freunde des Meisters, werden wir später begegnen.

Dafs uns keine Urteile der ersten, die das Werk hörten, aufbewahrt sind! Was Beethoven im anregenden Verkehre des fürstlichen Haushalts zu sagen fand, was er hier, unter wohlmeinenden, gebildeten und aufnahmefähigen Freunden von seiner Kunst bot, das war neues, noch nicht gehörtes, das war weit von jedem Schematismus, jeder Äufserlichkeit entfernt. Und es war persönliche Sprache. In einer im folgenden Abschnitte zu berührenden Äufserung betont Beethoven, wie diese seine erste Wiener Zeit ihm Menschen entgegen geführt habe, die ihn sogleich verstanden. Vielleicht hat er im engen, gebildeten Kreise damals auch selbst über seine Kunst gesprochen, etwas, das er später zu tun ablehnte ...

Ob die Sonate einer bestimmten Veranlassung ihr Dasein verdankt, wissen wir nicht. Sie ist am raschesten von allen Werken Beethovens populär geworden, zum Teil vielleicht deshalb, weil sie den ausgeschmückten Titel hat, bei dem sich »etwas denken läfst«. Beethoven hat nicht vielen Werken derartig schmückende Beiwörter gegeben.[1] Man hat wohl gezweifelt,[2] ob der Zusatz: »pathetisch« passe? Verstehen wir unter Pathos im ästhetischen Wortsinne die Einwirkung bestimmter Ideen und Stimmungen auf das Individuum, aus denen dessen tatkräftiger Wille oder Äufserungen dieses Willens resultieren, so ist nicht einzusehen, weshalb der Sonate jenes Epitheton entzogen werden solle. Eine andere Frage ist freilich die, ob die Sonderbezeichnung notwendig war: denn Pathos in dem angegebenen Sinne ist eine den Beethovenschen Werken überhaupt gemeinsame Eigenschaft.

I. Satz.

Beethoven hat mit dem ersten Satze der überlieferten Form der Sonate eine wesentliche Bereicherung gegeben, ohne sich nun freilich in späteren Werken an sie irgendwie zu binden; die besondere Form ist auch hier durch den besonderen Gehalt bedingt gewesen.

[1] Aus dem in Kürze bei Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) erscheinenden Werke: Beethoven und seine Klaviersonaten. Die Red.

[1] Eine Zusammenstellung siehe bei *Grove:* Beethoven and his nine Symphonies. London & New York. Novello, Ewer and Co. 1896. S. 51.

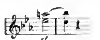
[2] Vergl. *Reinecke* a. a. O. S. 41.

Mit den Einleitungssätzen *Haydns* hat das den Satz eröffnende Grave nichts zu tun: dort ist in solchen Fällen das feierliche einführende Adagio wie ein hohes Portal, durch das man hinausschreitet in die singende, klingende Frühlingswelt; hier verwebt sich der langsame Satz mit dem schnellen zu einem einheitlichen Organismus. Von einer Einleitung also kann hier nicht die Rede sein: das Grave kehrt gekürzt noch zweimal wieder, und sein Hauptmotiv wird im Durchführungssatze verwendet.

Ernst und gewichtig beginnt der Satz, aus dunklem Moll sich mit gewaltiger Kraft nach Dur, nach der Höhe durchringend. Das Hauptmotiv ist kurz und drängend im Ausdruck; die gekürzte Fassung auf der zweiten Hälfte des dritten Taktes ist nicht zu übersehen, ebenso nicht, dafs die akkordischen Schläge, welche in Takt 6 dem Einsatze des Motivs in Esdur ein Ende bereiten und welche sich als das die Bewegung hemmende Motiv bezeichnen lassen, aus ihm selbst herausgewachsen sind. Der in der Parallel-Tonart im 5. Takte endende Satz erfährt im folgenden eine Erweiterung in formaler und inhaltlicher Beziehung. In formaler Beziehung, indem Takt 9 (die Parallel-Stelle zum 4. Takt) nicht sogleich zum Allegro überleitet, sondern einen, offenbar durch den wuchtigen Inhalt des vorhergegangenen in seiner breiten Fassung gerechtfertigten Anhang findet; in inhaltlicher Beziehung durch die schon hervorgebobenen scharfen akkordischen Schläge, das Gegenspiel des Hauptmotivs.

Auf ernste Dinge bereitet das *Grave* vor, auf kraftvolles Ringen und Kämpfen.

Getragen von langhallenden Harmonien steigt der Hauptsatz des Allegro mächtig treibend empor. Die melodische Bildung des Hauptmotivs weist wiederum wie in schon früher beobachteten Fällen die Bevorzugung von stufenweisen Tonfolgen auf: es ist die c moll-Skala ohne Sekunde. Als gegensätzliches Moment, und sich als solches schon äufserlich durch die schwere akkordische Fülle erweisend, tritt in Takt 5 ff. ein abwärts gehendes Gegenmotiv auf, das mit jedem Halbtakt einen Harmoniewechsel — man beachte die Bafslinie — bringt, während sich das erste Motiv auf eine Harmonie stützte. Die Wiederholung führt nicht in die Tonika zurück, sondern zur Dominante; diese wird scharf und ausgiebig betont, Achtelgänge nehmen die rhythmische Bewegung der früheren Begleitstimme auf; auf g ruhend, setzt in veränderter Form — jeder Accent, also die ersten und dritten Viertel, bringt hier und in den folgenden korrespondierenden Fassungen des Motivs die Tonika g, resp. as und b — das Hauptmotiv wieder ein, der Satz moduliert nach As, bringt das Hauptmotiv aufs neue und wendet sich nach B-dur, hier abschliefsend. Die auch in der Verkehrung der Stimmen erscheinende Phrase:



sehen wir vorher in den die modulatorischen Übergänge bringenden Takten vergröfsert (Takt 15 bis 17; 28; 32), und in der soeben erwähnten Form des Hauptmotivs gekürzt verwendet.

Zunächst auf dem Orgelpunkte über b, der Quinte des Akkordes, ruhend (über demselben Ton endete auch der Hauptsatz), beginnt der Seitensatz in es moll. Die Wahl gerade dieser düstern Tonart ist natürlicherweise keine zufällige gewesen: der dräuende Ernst des Hauptsatzes war zu grofs, als dafs ein im konventionell schematischen Rahmen gehaltenes, freundliches Gegenbild hier hätte erscheinen dürfen. Aber der Verlauf des Seitensatzes, dessen Thema eine gewisse Verwandtschaft mit dem ersten in seinen aufsteigenden Linien zeigt, obwohl es weit weniger scharf geprägt ist, bringt dem Satz doch nach und nach gröfsere Ruhe des Ausdrucks.

Bei seiner Wiederholung wendet sich das 2. Thema (über die Dominante nach Des dur und schliefst hier auf der Tonika; der Satz wendet sich aber sofort durch die grofse Untersekunde:

etc.

nach der Dominantharmonie der führenden Tonart es-moll zurück, verläfst diese aber nach dem tonischen Abschlufs, um in ähnlicher Weise die Dominantharmonie von f moll zu gewinnen, von wo aus sich Es dur, die Tonart des Schlufssatzes, rasch erreichen läfst. Damit wird der finstere Eindruck des es moll völlig gebannt.

Es ist nicht schwer, diesen Verlauf des 2. thematischen Gedankens psychologisch zu erfassen. Man beachte die Gleichheit der Bildungen: diese rhythmische Straffheit und Ebenmäfsigkeit leitet den Sinn von selbst in ruhigere Bahnen, und so kann der leiser und leiser werdende Seitensatz in der helleren Es dur-Tonart ausmünden. Doch sogleich steigt ein neuer, mächtig anwachsender und anfangs vierstimmiger (Es dur-) Satz in reichem harmonischen und figurativen Schmuck auf, wird am Schlusse verändert wiederholt und leitet in einen zweiten abschliefsenden Gedanken über, der gleichfalls zweimal erscheint und in das nun ebenfalls in Es-dur auftretende Hauptmotiv ausläuft. Von hier führen ein par energisch geführte Takte (man achte auf den jedem Takte gehörenden Ton es der Oberstimme) mühelos in die Stimmung des Anfangs zurück.

Man wird sich den ganzen Stimmungsverlauf, die Entwicklung aus dem im Anfange gegebenen thematischen Materiale zur Höhe hin und

die Umkehr zum Beginn nicht anders denken können. Damit hat die Frage nach dem Werte der verwendeten Motive an sich nichts zu tun. Hier ist zu sagen: es kann wohl kaum bezweifelt werden, dafs der Satz mit dem Eintritt des 2. Themas an Interesse verliert: es ist kaum bedeutend zu nennen, und der auf den ersten, prächtig anschwellenden Schlufsgedanken folgende:

ist recht äufserlich und »spielend« geraten. Absicht und Ausführung haben sich hier also nicht völlig gedeckt. —

Die Wiederholung des ersten Teiles führt in das in g moll erscheinende Hauptmotiv des Grave, aus dessen dritter Fassung, welche die enharmonische Vertauschung von es mit dis bringt, der Übergang des Satzes nach e moll folgt. Die Durchführung verwendet zunächst das abgeänderte Hauptmotiv, dann die aus dem führenden Gedanken des Grave abgeleitete Linie:

das geschieht in e moll, dann in D dur; die Durchführung verwendet weiterhin in der Unterstimme Teile des Hauptmotivs und behält in der Oberstimme die vorwärts treibende Achtelbewegung bei. Der Satz löst sich sodann in einen abwärtsgehenden Gang auf und erreicht die Dominant des Havpttones und damit einen langen Orgelpunkt (auf g). In dessen Verlauf erscheint zuerst die schon in der Überleitung vom 1. zum 2. Thema benutzte harmonische Figuration

dann das abgeänderte Hauptmotiv, mit dem der Satz auf der Dominant zur Ruhe kommt:

Darauf leitet die zu einem breiten Gange erweiterte harmonische Figur, zuletzt in der c moll-Skala aufgehend, in den Beginn zurück.

Über den dritten Teil des Satzes ist wenig zu sagen nötig. Nach der Wiederholung des Hauptgedankens gewinnt dessen akkordisches, abwärts steigendes Gegenspiel gröfsere Bedeutung; es erscheint wiederum von c aus, wendet sich dann aber sogleich nach Des dur, beginnt auf der Dominantharmonie von es moll, dann auf der zu f moll und endet, über den übermäfsigen Sextakkord des-f-h gehend, in C dur, der Dominanttonart von f moll, in welcher nun der Seitensatz beginnt, in dem man die Weitung der melodischen Linie durch den Sprung nach



gegenüber dem Anfange bemerken wird. Der Seitensatz schliefst in c ab, und alles weitere entwickelt sich wie im ersten Teil, nur dafs das Allegro auf der Septimenharmonie fis-a-c-es zur Ruhe kommt, von der aus nur das Motiv des Grave abermals seinen Weg beginnt, der nach der Dominant und der tonischen Harmonie des Haupttones führt, um beim dritten Erscheinen, von der Septimenharmonie der 7. Stufe in f moll beginnend, den Satz nach c moll zurückzuführen. In der ersten Fassung setzt darauf das Hauptmotiv ein, gefolgt von den in die Wiederholung des ersten Teiles zurückführenden Takten; diese sind in denen in ihnen verwendeten Werten gekürzt und haben dadurch an Intensität des Ausdruckes gegenüber der ersten Fassung gewonnen. Mit wuchtigen Schlägen geht der Satz zu Ende.

Man sollte ihn nicht nach dem ersten Satze der fünften Sinfonie oder gar nach dem der letzten Klavier-Sonate beurteilen. Von der überwältigenden Gröfse, dem weltverlachenden Trotze dieses gigantischen Gebildes ist er weit entfernt, aber er birgt, das mufs doch wieder betont werden, die Keime dazu in der willensstarken Energie seiner Sprache. Vergleiche man die pathetische Sonate mit anderen gleichzeitigen und voraufgegangenen Werken, und man wird das Neue in ihr ohne Mühe erkennen. *Beethovens* Zeitgenossen empfanden das in seiner Kunst, was wir als Ausdrucksmittel einer früheren Epoche ansehen, nicht als störend; im Gegenteil, es war das Mittel, das ihnen das Verständnis für *Beethoven* zuerst anbahnen half. Und das ist es wohl auch heute noch für jeden, der dem Meister mit der Absicht einer objektiven Wertung seines Lebenswerkes zuerst nahe tritt, geblieben. Aber wir sehen, welch geringen Raum derartige, auf die Kunst der Vergangenheit hinweisende Stellen hier in Anspruch nehmen. Schritt für Schritt wächst *Beethoven* seinem letzten, höchsten Ziele entgegen. Nur dem, der sich dieser Entwicklung in ihren einzelnen Phasen bewufst geworden, wird sich dies letzte Ziel völlig erschliefsen können.

Jllusions-Ästhetik.

Von Prof. **Josef Sittard** (Hamburg).

(Schlufs.)

Konrad Lange behandelt unter anderem auch die Frage, ob und inwieweit die Kunst das Unmoralische darstellen dürfe. Sowohl die Anhänger wie die Gegner der lex Heinze sind von einer unrichtigen Auffassung des Wesens der Kunst ausgegangen. Das ist auch die Ursache gewesen, dafs sich die ganze Frage zu dem Gegensatz einer freien und geknechteten Kunst, einer moralisch toleranten und einer moralisch intoleranten Lebensauffassung zugespitzt hat, während der wirkliche Gegensatz vielmehr der einer ästhetischen oder unästhetischen Auffassung der Kunst ist.

Am besten läfst sich dieses an der Darstellung des Nackten demonstrieren. Der Kampf gegen das Nackte in der Kunst erklärt sich nur aus der Tatsache, dafs es auch rein sinnlich aufgefafst werden kann. Wer eine nackte weibliche Statue mit denselben Gefühlen ansieht, wie die griechischen Jünglinge die Aphrodite des Praxiteles, geniefst sie nicht ästhetisch. Soll man nun aber, weil eine unästhetische Auffassung des Nakten möglich ist, das Nackte überhaupt aus der Kunst verbannen? Das hiefse soviel, meint *Lange*, wie einem Menschen den Gebrauch des Messers verbieten, weil er sich damit allenfalls auch die Kehle durchschneiden könnte. Wer aber ein Kunstwerk als das ansieht, was es ist, nämlich ästhetischer Schein, der wird es niemals sinnlich auffassen. Es kommt also nur darauf an, dafs der Mensch die Fähigkeit der selbstbewufsten Selbsttäuschung in sich zu erzeugen lernt, dann hört auch das Nackte in der Kunst auf, ihm gefährlich zu sein. Natürlich wirkt das Sinnliche, wie *Lange* ausführt, in gewisser Weise beim Ästhetischen mit, insofern die Erinnerung an den sinnlichen Genufs ja die Vorstellung der Dinge mit ausmacht. Es ist aber beim ästhetischen Genufs ganz ausgeschlossen, dafs man diese körperlichen Gefühle beim Anschauen gewisser Kunstwerke, wenn auch nur in entsprechender Abschwächung, wirklich hätte und dafs darauf die ästhetische Lust beruhte. Die ästhetische Anschauung ist vielmehr ein rein geistiger Akt, alles Körperliche und Sinnliche ist dabei blofse Vorstellung. In unsern Augen — sagt der Verfasser — war Pygmalion nur solange Künstler, als er in der Statue des Weibes, die er geschaffen hatte, eine Statue sah. Er hörte auf, Künstler zu sein und war nur noch Mann, als er in ihr das Weib sah und Aphrodite bat, sie lebendig zu machen.

Es ist daher falsch, dem Kunstwerk als Tadel anzurechnen, was eigentlich nur ein Tadel für den Beschauer ist. *Lange* unterscheidet eine objektive und eine subjektive Unanständigkeit. Die objektive ist da vorhanden, wo der Künstler durch sein Kunstwerk sinnlich reizen will. Dann ist aber sein Kunstwerk auf jeden Fall verwerflich, 1. weil es überhaupt eine Tendenz hat, und 2., weil diese Tendenz eine schlechte ist. Die subjektive dagegen ist da vorhanden, wo das Nackte oder Unmoralische keusch, d. h. ohne sinnliche Absicht dargestellt ist, aber von dem Geniefsenden vermöge seiner persönlichen Disposition sinnlich aufgefafst wird.

Ich komme nunmehr zu jenen Künsten, die man gewöhnlich als Naturnachahmende oder Naturdarstellende bezeichnet. Wenn die Kunst nach der Illusionstheorie ein Ersatz der Wirklichkeit ist, so müssen die nachahmenden Künste diese Wirklichkeit so lebendig vortäuschen, wie ihnen das überhaupt möglich ist. Die metaphysische Rechtfertigung des Idealismus hat daher für die Illusionstheorie auch nach dieser Seite keine Bedeutung. Der Idealismus lehrt, dafs nicht die wirklichen Dinge und Erscheinungen, die wir wahrnehmen, das Wesen der Natur und des Menschenlebens ausmachen, sondern die Ideen, die ihnen zu Grunde liegen. Da nun aber die Natur diese Ideen nicht in ihrer reinen Form zeige, so habe die Kunst die Aufgabe, aus dieser verdorbenen individuellen Natur die Idee, nach der sie eigentlich geschaffen sei, wieder in ihrer Reinheit herzustellen. Das eigentliche Wesen des Kunstgenusses würde demnach darin bestehen, dafs man in dem Kunstwerk diese Idee sähe, im Geiste über die wahrgenommene Wirklichkeit hinaus zu dem hindurchdränge, was ihr zu Grunde liegt. Diese Idee ist nun aber keine künstlerische, sondern eine philosophische. Sie ist das Resultat einer Weltanschauung, die entweder richtig oder falsch ist, die man entweder teilen oder nicht teilen kann. Wenn man jedoch der Ansicht ist, dafs die Natur nicht nach einer Idee schafft, sondern vielmehr Individuen hervorbringt, die unter dem Einflufs bestimmter Verhältnisse, durch natürliche Auslese, durch den Kampf ums Dasein, durch Vererbung, Anpassung u. s. w. gerade die individuellen Formen erhalten haben, die wir an ihnen sehen, so mufs man auch die Forderung des Idealismus abweisen. Somit hat die Kunst die Natur in ihrer individuellen Erscheinung darzustellen; sie ist ein Mittel, lebendige Anschauungen und Gefühlsvorstellungen zu erzeugen. Alles, was über diesen Zweck hinausgeht, ist vage Spekulation. Der idealistischen Theorie steht nun die naturalistische gegenüber, wonach die Kunst alles, was sich der Wahrnehmung über-

haupt darbietet, nachahmen dürfe und zwar so genau und so täuschend, dafs man das Kunstwerk geradezu mit der Natur verwechseln könne. Zwischen diesen beiden Extremen steht nun jene Richtung, die *Lange* als Realismus bezeichnet und die jene Auffassung von der Kunst darstellt, die einerseits jede metaphysische Spekulation verwirft, auf der andern Seite jedoch das Streben nach wirklicher Täuschung, d. h. nach Aufhebung der illusionsstörenden Momente, für unkünstlerisch erklärt und die völlige Bewufstheit der Täuschung als Bedingung der ästhetischen Wirkung festhält. Der Realismus vertritt die Anschauung, dafs die Kunst eine Auswahl aus der Natur treffen müsse, wenn sie ihren Zweck, Illusion zu erzeugen, erreichen wolle. Er verlangt aber auch von der Kunst keine sklavische Nachahmung des Lebens, sondern eine Veränderung der Natur in einer bestimmten Richtung. Diese Veränderung fafst der künstlerische Realismus ferner auch nicht als eine Verschönerung oder Typisierung, sondern als eine den Darstellungsmitteln der Kunst angepafste Accentuierung und Verdeutlichung der Natur auf, die lediglich den Zweck hat, die der betreffenden Kunst entsprechende Illusion zu erzeugen.

Natürlich kann auch der Realismus nicht sagen: ahme die Natur mit Ausschaltung deiner Persönlichkeit nach, sondern nur: Stelle die Natur dar, wie sie dir erscheint, suche mit dem Kunstwerk die Illusion der Natur zu erzeugen, die du als Vorstellung im Bewufstsein hast. Also keine objektive, gewissermafsen statistische Übereinstimmung in der Natur, sondern Illusion, nicht das Wirkliche, sondern das Mögliche und Wahrscheinliche. Es handelt sich bei der Naturnachahmung überhaupt nicht immer um die Nachahmung eines bestimmten Modells, eines bestimmten Naturgegenstandes. Das lehrt ja am besten die Poesie. Der Inhalt der meisten Romane und Dramen ist frei erfunden, nicht nach dem Leben kopiert, wenn auch einzelne Momente des Lebens in freier Weise benutzt werden. Der Dichter mufs eben das Leben, die Natur kennen und auf Grund dieser Naturkenntnis, aus dem Geiste der Natur heraus, schafft er seine Gestalten, Charaktere, Situationen, Handlungen u. s. w. Das Kennzeichen der grofsen Kunst ist überhaupt nicht die bestimmte Art, wie sie entsteht, sondern ihre schliefsliche Wirkung.

In der Natur gibt es überhaupt nichts, was an und für sich seiner Form oder seinem Inhalt nach schön wäre, sondern das alles erst von dem Moment an schön wird, wo die Kunst sich seiner bemächtigt, es mit dem Reiz der Illusion darstellt. Das Schöne in der Natur ist eben das künstlerisch Darstellbare und somit, wie *Lange* ausführt, die Naturschönheit nichts anderes als Kunstschönheit. Die Schönheit ist nichts, was dem Naturobjekt als solchem anhaftet, sondern etwas, was erst der Mensch von sich aus, wenn ihm auch nicht immer bewufst, zu ihm hinzutut, indem er die Natur künstlerisch darstellt. Das Schöne ist nur das, was der Mensch von sich aus sie mit seinem Geiste durchdringend, zur Natur hinzubringt, indem er sie nicht wahllos und sklavisch kopiert, sondern den im Wesen seiner Kunst liegenden Gesetzen und seinem persönlichen Schönheitsideal folgend auswählt. Dieses persönliche Schönheitsideal ist aber rein individuell und es war ein Fehler der früheren Ästhetik, dafs sie dieses anfangs individuelle, später konventionelle Schönheitsideal in die normative Ästhetik aufnahm. Der Vorgang des Hineinsehens künstlerischer Darstellungsformen in die Natur ist nach *Lange* die einzige Naturanschauung, die rein ästhetisch ist.

Langes Theorie, die ich in Vorstehendem nur kurz skizziert habe, ist aus der vergleichenden Betrachtung des ganzen gewaltigen kunstgeschichtlichen Stoffes, der mannigfaltigsten Kunsterzeugnisse der verschiedenen Völker und Zeiten ganz von selbst entstanden und durch psychologische Beobachtung schärfer gefafst und begründet. *Lange* ist zudem ein glänzender Stilist, ein Meister der Sprache, klar, anschaulich und prägnant im Ausdruck und in der logischen Formulierung. Sein »Wesen der Kunst« wendet sich an alle Künstler und Kunstfreunde, die lebendig künstlerisch empfinden und zugleich das Bedürfnis haben, sich über die Ursachen ihrer Empfindungen, über das Wesen des ästhetischen Genusses, begrifflich klar zu werden.

Lose Blätter.

Aus einem Briefe Berlioz' an Liszt.

Du kennst diese Qual der Ungewifsheit nicht, lieber Liszt; Dir gilt es gleich, ob Du in jener Stadt, die Du zu besuchen gedenkst, auf ein vollständiges Orchester rechnen darfst, ob das Theater geschlossen ist oder nicht, ob der Intendant es zu Deiner Verfügung stellen will, und was dergleichen Dinge mehr sind. Du kannst in stolzer Zuversicht, in Deiner Sprache mit Ludwig XIV. ausrufen: »Ich bin das Orchester! Ich bin die Kapelle! Und auch das Chor bin ich! Mein Flügel tönt, singt, träumt und jauchzet; er spottet, im raschen Fluge, des gewandtesten Bogens; wie das Orchester hat er seine lispelnden Flöten und seine schmetternden Hörner, und vermag, wie es, und frei von allen Vorrüstungen, den Abendlüften die Silberwolken seiner magischen Akkorde und sehnsüchtigen Melodien entgegenzuwehen. Nicht der Bühne bedarf es, nicht der schliefsenden Bühnenverzierung, nicht des geräumigen Stufenaufbaues; nicht brauche ich mich durch langwierige Proben zu ermüden;

ich verlange nicht hundert, nicht fünfzig, nicht zwanzig Mitwirkende, ich verlange nicht einen, und kann sogar der Musikalien entbehren. Ein grofser Raum, ein grofser Flügel, und ich bin Herrscher einer grofsen Zuhörerversammlung. Der Beifall rauscht durch den Saal. Sein Gedächtnis erwacht, blendende Fantasien entstehen unter seinen Fingern, begeistertes Frohlocken begrüfst sie. Er singt Schuberts Ave Maria oder Beethovens Adelaide, und aller Herzen schlagen ihm entgegen, aller Atem stockt . . . eine bewegte Stille, eine tiefverhaltene Bewunderung . . . Dann steigt unter prasselnden Leuchtkugeln der donnernde Feuerstraufs hoch in die Lüfte, das Glanz- und Schlufsstück des mächtigen Feuerwerks, und mit ihm der Jubel des jauchzenden Publikums. Und unter herabregnenden Blumen und Kränzen steht auf seinem goldnen Dreifufs zitternd der Priester der Harmonie; in heiliger Verwirrung nahen schöne Jungfrauen, und küssen unter Tränen den Saum seines Mantels; ihm werden die aufrichtigsten Huldigungen ernster Seelen, wie die fieberhaften, unwillkürlichen Beifallszeichen der Neider; ihm neigen sich edle Stirnen, ihm beugen sich enge Herzen, die ihre eigne Aufregung nicht fassen . . . Und den nächsten Morgen, nachdem der begeisterte Jüngling nach Gefallen den unerschöpflichen Strom seiner Leidenschaft ergossen, eilt er fort, und verschwindet, einen blendenden Lichtschweif von Ruhm und Begeisterung hinterlassend . . . Es ist ein Traum! . . . Einer von den goldnen Träumen, die man träumt, wenn man Liszt heifst oder Paganini.

Textübertragungen

Viele, die der alten klassischen Sprachen mächtig sind, vernachlässigen dabei die genauere Kenntnis der lebenden und das macht sich auch in der Musik, in Komposition und Übertragung eines Opern- oder Oratorientextes bemerkbar. Die hierbei hauptsächlich in Frage kommenden Idiome, das Lateinische und das Italienische, zeigen, obgleich Mutter und Tochter, doch grofse Verschiedenheiten in Betonung und Silbenmafs. Man hat den grofsen Gluck beschuldigt, Euridice skandiert zu haben, anstatt wie der Lateiner Eurydice; dafs der letztere simile, der Italiener simile, jener humile, dieser umile sagt, ist ebenso wichtig für den Komponisten und Übersetzer, als dafs derselbe die Regeln der italienischen Dichtkunst sich zu eigen gemacht hat. Alle zusammentreffenden Vokale machen bekanntlich in der italienischen Poesie nur eine Silbe aus und zwar meistenteils nur eine kurze, worin sogar Fragen-, Ausrufungs- und andere -Zeichen keine Abänderung machen. Als Beispiel hierfür mag der folgende Vers dienen:

e voglio al fin ai miei mar-ti-ri e al mondo

der so gesprochen werden mufs:

e voglial fineai miei martirieal mondo etc.

So wie Gluck wegen der Euridice, ist auch schon Pergolese von Halbgebildeten — die bekanntlich immer am schnellsten mit Urteilen bei der Hand sind — verketzert worden, z. B. wegen einer Stelle in seinem unsterblichen Stabat mater. Er schreibt dort:

1. cu-jus a-ni-mam ge-men-tem

und man meint ihn so verbessern zu müssen:

2. cu-jus a-ni-mam ge-men-tem.

Pergolese, dem sich seine Melodie möglicherweise zuerst auch so darstellte, wollte einen besonderen Nachdruck auf gementem und das darauf folgende pertransivit legen, weil er sich aber zugleich an die Regel band, dafs zwischen getrennten Silben eines Wortes (animam) keine Pause stehen dürfe, schrieb er anstatt:

3. cu-jus a-ni-mam ge-men-tem

so, wie zuerst angegeben, in der Zuversicht, dafs ein musikalisch gebildeter Sänger ihn verstehen und die Stelle in seinem Sinne vortragen werde.

Wird von dem Übersetzer eines Opern- oder Oratorientextes die genaue Kenntnis beider Sprachen und ihrer Regeln verlangt, so ist es auch unumgänglich notwendig, dafs er musikalisch gebildet und im stande ist, den guten und schlechten Taktteilen einer musikalischen Phrase und den darauf fallenden schweren oder leichten Silben ihr Recht angedeihen zu lassen, ohne dem Komponisten zu nahe zu treten. Es genügt in Fällen, wo der Wert der Silbe in der einen Sprache sich nicht genau mit dem der anderen deckt, oft die Verwandlung eines Achtels in zwei Sechzehntel, oder ein punktiertes Achtel anstatt zwei gleichen, und ähnliches. Hat aber der Tonsetzer, um seinem musikalischen Gedanken und der demselben verliehenen Form keinen Zwang anzutun, eine leichte Silbe auf den guten Taktteil gebracht und so scheinbar falsch betont, so kann der verständige Sänger die richtige Betonung durch einen kleinen Drucker oder Accent herstellen. Ein solcher Fall ist z. B. in Haydns »Schöpfung« in dem ersten Chor: »und eine neue Welt entspringt auf Gottes Wort« — vorhanden; das erste Viertel auf eine darf hier nicht, wie es dem Rhythmus nach unwillkürlich geschieht, betont, sondern das dritte auf neue mufs durch einen Accent hervorgehoben werden, denn dafs die Welt eine neue ist, soll doch zu deutlichem Ausdruck kommen.

Wir sind, was sprachliche und musikalische Betonung betrifft, jetzt durch R. Wagners mustergültige Deklamation verwöhnt und es berühren uns Verstöfse gegen richtiges Sprechen und Unterscheiden des Silbenmafses und Skandierens unangenehm. Den älteren Meistern sehen wir sie gern nach, und wenn es sich nicht um Einzelgesang, sondern um Fugen oder breit ausgeführte Chöre handelt, bemerken wir sie, dem musikalischen Gedanken folgend, kaum. Unter den neueren Tonsetzern ist es Mendelssohn, dem bekanntlich die musikalische Form über alles ging, der sich solche Nachlässigkeiten zu schulden kommen läfst, und R. Schumann, der es so vortrefflich versteht, seinen schönen, tief empfundenen Liedern die von dem Textinhalte gewollte Stimmung zu geben, ist nicht frei von kleinen Übertretungen der Deklamationsregeln; er würde sonst nicht geschrieben haben: »Die Lotosblume ängstigt« — Pause! — »sich vor der Sonne Pracht«. Hier mufs es dem Sänger gestattet sein, durch eine kleine Änderung das »ängstigt sich« zu verbinden und die Pause an den Anfang des nächsten Taktes zu setzen.[1])

Wie aber, wenn die Tonsetzer solche Klippen ver-

[1]) ? Die Redaktion.

meiden, die Sänger durch falsche Betonungen fast noch größere Fehler begehen, darüber ließe sich viel sagen und wir behalten uns einige Bemerkungen darüber für ein andermal vor. Lina Reinhard.

Programm für ein geistliches Jugendkonzert.

1. Präludium von *Bach*. 2. Als »Introitus«: »Gott ist mein Lied!«, von *Beethoven* für Baſs. 3. »Hör' mein Bitten!«, Hymne von *Mendelssohn* für Sopran, gem. Chor, Orgel. 4. »Deines Kind's Gebet erhöre!«. Choral für Alt, gem. Chor, Orgel, von *Mendelssohn*. 5. »Sei getreu bis in den Tod!«, für Tenor von *Mendelssohn*. 6. »Es naht der müden Erde ein neuer Morgen sich«, Frauenchor von *Gade*. 7. »Ihr Hirten geschwind, kommt singet dem Kind«, Frauenchor mit Solo, Orgel, von *Reinecke*. 8. »Da Jesus geboren ward, — und Weise kamen — etc.«, Recitativ aus dem Christus, von *Mendelssohn*. 9. »Wo ist der neugeborne König der Juden?«, Männerterzett aus Christus. 10. »Es wird ein Stern aus Jakob aufgehen«, mit dem Choral: »Wie schön leuchtet der Morgenstern«, als Schlufsgesang für gemischten Chor, Orgel.

Dieses Programm wurde von mir durchgeführt. Worauf es mir ankam, geht aus einer Besprechung hervor. »Die Stücke waren ihrem Inhalte nach zu einem harmonischem Ganzen verbunden«, — schrieb ein Rezensent — »durch welches sich als verbindender Gedanke die Idee der Hilflosigkeit, des Bedürfnisses nach Erlösung und des Heiles, das der menschlichen Seele in der Erscheinung des Gottessohnes geboten wird, hindurchzog. Nur eine Stunde währte diese geistliche Musikaufführung, aber diese eine Stunde wog manchen langwährenden Konzert-Abend auf. Es war ein wahrhaft erhebender musikalischer und religiöser Genufs; es war eine Stunde der Weihe des Gesanges und der Töne, eine Stunde der Erbauung und Erhebung.«

Es kann wohl nicht bestritten werden, dafs die Veranstalter der Volks- und Jugendkonzerte erst dann auf dem richtigen Wege sind, wenn ihre Zuhörer einen wirklichen Gewinn für ihr Gemüt, für ihr Leben mit nach Hause nehmen, wenn sie genielsend gelernt haben, wenn sie das Gehörte früher oder später in sich hinein verarbeiten können. Meiner Meinung nach kann diesen Erfolg am allerwenigsten ein, vielleicht gar noch überladenes, potpourriartig zusammengestelltes Programm haben und würden die vortrefflichsten Dinge geboten.

M. Arnd-Raschid (Kiel).

Feinde der Orgel.

Der Verein Deutscher Orgelbaumeister hält es für geboten, durch Veröffentlichung geeigneter Artikel für die Interessen der von ihm vertretenen Kunst aufklärend zu wirken. Es sollen vornehmlich die Übelstände besprochen werden, denen die Orgelbauer bei Lieferungen für neue Kirchen begegnen.

Aus dem Artikel »Feinde der Orgel« entnehmen wir folgendes: »Da ist nun die erste Bedingung, dafs die Orgel einen ihrer Stimmenzahl entsprechenden ausreichenden Platz erhalten kann. Ist dies nicht der Fall, so mufs die Orgel zu ihrem Nachteile eng zusammengedrängt werden, wodurch sie in vielen Teilen schwer zugänglich wird. Etwaige Nachhilfen und Reparaturen sind erschwert und mit gröfseren Kosten verbunden, es müssen teilweise engere Mensuren für die Pfeifen gewählt werden, so dafs sie zu eng aneinander stehen, wodurch die Tonentwicklung leidet. In vielen Fällen wird die Gröfse der Orgelempore von Architekten, die Stimmenzahl und Disposition der Orgel von einem musikalischen Sachverständigen bestimmt. Es kommt da sehr leicht vor, dafs sich beides nicht im Einklange befindet. Der ausführende Orgelbaumeister ist dann in der üblen Lage, von dem normalen Bau abzuweichen und mufs sich, so gut oder schlecht es eben geht, mit dem vorhandenen Raume behelfen. Es empfiehlt sich deshalb, schon bei dem Entwurfe des Bauplanes einen Orgelbaurevisor und Orgelbauer zu fragen, wie viele Stimmen für den Raum der Kirche nötig sind und welchen Platz ein solches Werk nach Breite, Tiefe und Höhe beansprucht. Aus diesen Angaben, zu denen noch der nötige Raum für die Sänger und Musiker hinzuzurechnen ist, läfst sich dann die Gröfse und Höhenlage für die Orgelempore berechnen. Jeder Orgelbauer ist dann in der Lage, normale Bauformen anzuwenden, und damit ist schon eine gewisse Sicherheit für das Gelingen des Werkes vorhanden. Der Architekt mufs auch die Schwere der Orgel wissen, um hiernach die Festigkeit der Orgelempore zu bestimmen, da sie nicht federn darf und unerschütterlich sein soll. Es ist ferner nicht gleichgültig, von welcher Seite die Beleuchtung für die Orgel kommt. Die Erfahrung hat gelehrt, dafs es am besten ist, wenn die Orgel nur von vorn durch Fenster, welche an den Langseiten der Kirche liegen, beleuchtet wird, so dafs es in der Orgel selbst dunkel oder halbdunkel bleibt. Direktes Sonnenlicht an oder in der Orgel wirkt immer auf dieselbe schädlich. In neuerer Zeit ist jedoch das sogenannte Westfenster wieder Typus geworden, wenn es auch nicht immer nach Westen liegt. Dieses Fenster — für viele Geistliche eine Plage, weil ihnen die Sonne ins Gesicht scheint, wenn sie am Altar oder auf der Kanzel stehen — mag vor Jahrhunderten, als in den Kirchen noch keine oder nur kleine Orgeln waren, ein Bedürfnis und daher berechtigt gewesen sein, weil man eine so grofse freie Wand verzieren wollte. In der Jetztzeit dagegen, wo die Musik und die Orgel in der Kirche eine immer gröfsere Bedeutung erlangt haben, ist dieses Westfenster nicht mehr Bedürfnifs, sondern für die Aufstellung der Orgeln ein grofser Übelstand. Das Fenster nimmt hier den Raum ein, welcher sonst für die Orgel bestimmt ist. Kirchen-Neubauten werden mitunter mit Coaksöfen ausgetrocknet. Falls dies geschieht, wenn noch keine Orgel darin, ist nichts dagegen einzuwenden, wird aber anderenfalls für dieselbe verhängnisvoll und wirkt höchst verderblich auf sie ein. Die Prospektpfeifen, auch die inneren Zinnpfeifen werden hierdurch blind, ja geschwärzt, alle Messingstifte, Drähte, Federn etc. vollständig zersetzt und unbrauchbar, so dafs sie bei leichter Berührung brechen. Eine auf diese Weise geschädigte Orgel bedarf einer erheblichen Reparatur, um sie wieder in gebrauchsfähigen Zustand zu versetzen. Die in manchen Fällen angewendete Reinigung des Kirchenpflasters mit Salzsäure ist die Ursache, dass die schönen polierten Prospektpfeifen der neuen Orgel binnen wenigen Tagen geschwärzt werden und ein bleiernes Aussehen erhalten. Eine in ähnlicher Weise, wenn auch in geringerem Mafse, schädigende Einwirkung auf die Orgel wie die Coaksöfen in der Kirche ist der Gasheizung zuzuschreiben, sei es durch Öfen oder die Flammen der Gaskronen. Die Heizung wirkt überhaupt, da sie nicht täglich stattfindet, auf das Pfeifwerk vorübergehend verstimmend ein. Die Prospektpfeifen und kleineren inneren Pfeifen werden zuerst warm und daher höher im Tone, die gröfseren Holzpfeifen erwärmen sich erst 8 bis 16 Stunden später in gleichem Mafse. Die Erwärmung derselben kann indes

etwas befördert werden, wenn das Gehäuse, wo es angängig, durchbrochene Füllungen erhält, die im Winter eingesetzt, im Sommer aber zur Verhütung gröfserer Einstäubung des Werkes durch volle ersetzt werden. Am zweckmäfsigsten — wenn auch teurer — ist es allerdings, wenn mit dem Heizen schon 8 bis 12 Stunden vor dem Gebrauch der Orgel begonnen wird. Ein grofser Feind der Orgeln ist die Feuchtigkeit, welche sich besonders im Frühjahr in vielen Kirchen mehr oder weniger unangenehm bemerkbar macht. Es sind Fälle bekannt, wo in neuen Kirchen nach einem Jahre schon in den unteren Kirchenbänken und andern Holzarbeiten sich der Schwamm eingefunden hatte, so dafs sie teilweise erneuert werden mufsten. Nun wird zwar bei dem Bau der Orgel so viel als möglich Rücksicht genommen, das Werk gegen die Feuchtigkeit widerstandsfähig herzustellen, weil die Orgelbauer die Folgen derselben aus Erfahrung kennen. Die Orgel lässt sich auch soweit bringen, dafs sie schliefslich trotz der Feuchtigkeit funktioniert. Letztere hält aber nicht gleichmäfsig an, sondern im Sommer kommt wieder die Austrocknung, welche sich mitunter bis zu einem hohen Grade steigert, wenn z. B. manche Gegend bis zu 5 Monaten keinen Regen erhält, wie dies in den letzten Jahren mehrfach der Fall war. In dieser Zeit wurden 100 Jahre alte Orgeln so ausgedorrt, dafs sie ihre Dienste vollständig versagten. Die Schädlichkeit liegt also besonders auch in der Abwechlung der Feuchtigkeit mit Trockenheit. Um diesem Übelstande wirksam entgegen zu treten, gibt es nur ein Mittel, nämlich die Herstellung einer ausreichenden und stets in Funktion bleibenden Ventilation, die folgendermafsen eingerichtet sein kann: Unten im Schiff der Kirche sind rings um dieselbe etwa einen halben Meter vom Fufsboden entfernt, 15 cm grofse Öffnungen in ca. 3 m Entfernung voneinander durch die Mauer herzustellen. Dieselben werden von aufsen mit Drahtgittern versehen, damit Tiere nicht hineinschlüpfen können, und von innen gedrehte Holzstöpsel an einer Kette befestigt angebracht, welche dazu dienen, die Öffnungen während des Gottesdienstes zur Vermeidung von Zugluft zu schliefsen. An Stelle der Holzstöpsel kann man auch bewegliche Klappen, — ähnlich wie bei der Luftheizung — anbringen. Diese Öffnungen bewirken den Eintritt der frischen Luft in die Kirche. Ferner müssen in der Kirchendecke — je nach Gröfse des Raumes — 1 bis 4 sehr durchbrochene Metallrosetten (getriebenes Zinkblech) zu 60 bis 80 cm Durchmesser angebracht werden, durch welche event. die Stricke der Kronleuchter gehen können. Über der Orgel oder in deren Nähe darf jedoch keine Rosette sein, ebenso darf auch hinter der Orgel, etwa durch eine Tür kein Abzug sein, die Orgel mufs vollständig zugfrei stehen. Über jeder Rosette wird auf dem Kirchboden ein tischähnlicher ca. 25 cm hoher Verschlag hergestellt, damit von oben niemand durchtreten und verunglücken kann. Auf dem Kirchboden mufs für Abführung der durch die Rosetten abziehenden Luft gesorgt werden, entweder durch offene Dachfenster oder ins Dach eingelegte Hohlziegel, oder Abführung durch den Turm. Die Summe der Öffnungen mufs sowohl derjenigen der Rosetten, als auch der Maueröffnungen unten im Kirchenschiff gleichen. Gegen die Einstäubung der Orgeln ist zu empfehlen, vor dem Auskehren der Kirche und der Orgelempore stets feuchte Sägespäne zu streuen.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. April. Ein Bauernmädchen, weder schön noch herzig, dafür aber mit dem Putz einer Städterin behangen — das ist die »Dorfidylle«, betitelt »Das war ich,« deren Textbuch von *Rich. Batka*, deren Musik von *Leo Blech* stammt. Trotz des so nahe liegenden, allerdings sehr billigen Wortspiels hat niemand von Blechmusik gesprochen, denn die Vertonung des einaktigen Stückes zeugt von Talent. Allerdings pafst diese Musik nicht zu diesem Texte. Im Königlichen Schauspielhause gab man »Das war ich« schon im Jahre 1807 und nannte es Lustspiel, während es nur ein in die Länge gezogener Scherz ist. Sein Verfasser hiefs damals Huth, und ich weifs nicht, ob Hutt, wie jetzt das Textbuch schreibt, richtig ist. Vor 40 Jahren erschien das Stück hier bereits als Operette von J. B. Klerr, lebte dann noch eine Zeitlang auf kleinen Bühnen als dramatischer Scherz und starb an flacher Unbedeutendheit. — Ein junger Bauer liebelt mit seiner hübschen Base. Eine einst von ihm verschmähte Nachbarin belauschte das Herzen und Küssen, daher übt der Bauer dieselben Zärtlichkeiten mit seiner Frau, das Mädchen mit seinem Schatz aus. Und als die Nachbarin beide verklatscht, können sie sich leicht herausschwindeln. »Dein Mann küfste das Bäschen.« »Nein, das war ich!« sagt die betrogene Frau. »Deine Braut aber umarmte den Bauer.« »Nein, das war ich!« erwidert der hintergangene Bräutigam. Und die Klätscherin, ob sie schon die Wahrheit sprach, wird hinausgeworfen. Das ist nicht poetisch, nicht einmal harmlos und wenig unterhaltend. Wir gebrauchen ja schlichte Stoffe für die Opernbühne; sie sollen aber naiv-lustig oder geist- und gemütvoll sein. »Der faule Hans« oder »Lobetanz« — das etwa sind Beispiele der Art, die uns frommt. Und dann mufs ein einfacher Stoff auch einfache Musik haben. Dieses Dorfidyll verlangte kleinere Formen, ein durchsichtigeres Orchester, knapperen Ausdruck. Schon die überlange Einleitung, die angeblich das Frühlingserwachen schildern soll, wahrt nicht das richtige Verhältnis und drückt auf das Werk. An sich betrachtet, bietet die Musik des Ansprechenden viel: geschickte Arbeit, edlen und wechselreichen Klang, natürlichen Flufs. Wenn auch vieles aus den »Meistersingern« erwachsen ist, der Tonsetzer erweist sich doch als tüchtig im Gestalten und auch wohl im Erfinden. Wie kommt er nur dazu, ohne all' und jeden Grund gelegentlich den Sänger sprechen zu lassen? Sprechen zu lassen in die Musik hinein, die dann ganz widernatürlich die freie Sprache in ihren festen Rhythmus zwingt? — Herr Kapellmeister *Edmund v. Straufs* brachte das Werkchen, das freundliche Aufnahme fand, nicht leicht und frei genug heraus. So sehr hätten die Singstimmen nicht im Orchesterklange stecken bleiben dürfen.

Die Singakademie führte unter Prof. *G. Schumanns*, der »Sternsche Gesangverein« unter Prof. *F. Gernsheims* Leitung Beethovens Missa solemnis auf. Ich habe von jeher eine besondere Stellung diesem Werke gegenüber eingenommen, möchte sie aber an dieser Stelle nicht geltend machen. In beiden Vereinen hatte man der Einstudierung Sorgfalt gewidmet, aber dem erstgenannten ist diese Musik noch nicht so in Fleisch und Blut übergegangen, wie dem andern, der sie seit langen Jahren pflegt. Die Singakademie hatte lediglich infolge eines

äufsern Anstofses 1836 einmal das Kyrie und Gloria gesungen, und *Martin Blumner* schreibt 1891 in seiner Geschichte der Singakademie: »Die anderorts allgemein gepflegte Beethovensche Messe hat bei uns bis jetzt keinen Eingang wieder gefunden.« Allerdings hat er sie dann später doch aufgeführt.

Das letzte Philharmonische Konzert (Dir. *Arthur Nikisch*) brachte Liszts »Dante-Symphonie«, deren zweiter Teil bekanntlich das — Purgatorio ist. Ich beklage es recht, dafs mir der Sinn zum Geniefsen dieser Musik versagt ist. Aber an der Ausführung derselben durch das Philharmonische Orchester und den Philharmonischen Chor mufste jeder seine helle Freude haben. Es folgte Byron-Schumanns »Manfred«, dies unglückselige, innerlich und äufserlich zerrissene Werk mit seiner bedeutsamen Ouverture und mit der Menge gröfserer und kleinerer zerflatternder Musikstücke, mit der öden Deklamation des »verbindenden Textes« und dem unnatürlichen Jammern eines Konzert-Rhapsoden als Manfred, dessen leidenschaftliche Klagetöne die Begleitmusik stören, und deren Verständnis wieder von ihr gestört wird. Fürs Theater war »Manfred« nicht bestimmt, für den Konzertsaal ist er es noch weniger. Man behalte die Ouverture hier und verschliefse alles andere in die Bibliothek! — Mit einem ganz herrlichen Beethoven-Abende schlossen die Philharmonischen Konzerte ihr Musikjahr ab: Leonoren-Ouverture No. 3, Violin-Konzert (Konzertmeister *Witek*), 5. Symphonie. Das machte Liszts Fegefeuer und Byrons Geisterspuk vergessen. — Fräulein *Cornelie van Zanten*, Oberlehrerin des Gesanges am Konservatorium zu Amsterdam, hielt hier einen Vortrag über Stimmbildung und Gesangsunterricht, begleitet von klingenden Beispielen, die sie selbst sang, wodurch sie für ihre Methode wenig einnehmen konnte. Ihre Ausführungen erwiesen sie als kundige und erfahrene Gesanglehrerin, aber Neues enthielten sie nicht. Und als sie dann mit einer Reihe ihrer früheren Schüler und Schülerinnen, die zum Teil schon in der Öffentlichkeit tätig sind, einen Musikabend gab, zeigte sich's, dafs die meisten nur mittelmäfsige, einige nur gute, andere aber ganz ungenügende Gesangsleistungen zu bieten hatten. Die Stimmen waren nur einseitig, auf den Kopfton hin, ausgebildet, man vermifste bei den Vorträgen die klangvolle Mitte und tiefere Lage, sowie ein reines Vokalisieren. — Vergleicht man mit diesen Leistungen z. B. die der hiesigen Gesanglehrerin *Mathilde Mallinger*, welche in der vergangenen Woche eine Anzahl der von ihr ausgebildeten Schülerinnen in Bühnenscenen öffentlich auftreten liefs, so kann man die Kunsttätigkeit der holländischen Dame nicht allzuhoch einschätzen.

Den Unterschied zwischen den Forderungen des Konzertsaales und der Opernbühne stellte Frau *Ottilie Metzger* wieder einmal klar. Ihre grofse Stimme wirkte als Ausdrucksmittel ihrer leidenschaftlich empfindenden Seele auf der Bühne in den Rollen der Fides, der Carmen etc. stets mächtig. Sie errang sich in kurzer Operntätigkeit bereits einen Namen. Nun gab sie ein Konzert, und da fehlten Innigkeit, Zierlichkeit und Wechsel im Ausdruck. Fast alles wurde mit dickem Pinsel und schreienden Farben ausgeführt. Besser stand es um den Gesang der Frau *Lola Mysz-Gmeiner*, die schon einen fünften sehr besuchten Liederabend geben konnte. Sie gehört zu denen, die Mode sind. Diesmal jedoch sang sie nur im Piano weich, sonst recht scharf und halsig, und der Vortrag war zuweilen so übertrieben, als habe sie sich die unnatürlich-dramatische Weise *Ludw. Wüllners* zum Vorbilde genommen.

Etwas Abwechselung brachte ein Konzert des »Toeppeschen Frauenchors«. Fräulein *Margarete Toeppe* schwang den Taktstab, ihr Frauenchor sang, am Klaviere safs eine Dame, Damen spielten im begleitenden Quartette Geige und Bratsche. Nur am Kontrabafs stand ein Herr, ein Herr auch spielte das Harmonium. Der ganze genannte Tonkörper war für F. Gernsheims »Salve regina« notwendig. Es kamen dann noch neue Lieder in Kanonform von W. Berger und anderes zur Ausführung. Das Wie und Was war nicht hervorragend, aber doch recht achtbar. — Die Passionszeit brachte und bringt noch die Johannes- sowie die Matthäus-Passion, auch einmal wieder — und das ist gut — Grauns »Tod Jesu«. Darüber gedenke ich demnächst noch einiges zu bemerken. Rud. Fiege.

Dresden. Wie kaum anders zu erwarten war, setzte die nachweihnachtliche Saison recht matt und zögernd ein. Das schwere Leid, das über das Königshaus hereingebrochen war, die nur langsam sich behebende Erkrankung des Monarchen selber lasteten beklemmend auf allen Kreisen der Residenzstadt, und die Rückwirkung, die sich daraus auf das Geschäftsleben ergab, tat ein übriges, um keine starke Neigung zum Konzert- und Theaterbesuch aufkommen zu lassen. So konnte es sich ereignen, dafs hierorts bestens beglaubigte Künstler wie Reisenauer, Lamond und selbst Sarasate, ein besonderer Liebling der Dresdener, vor leeren Stuhlreihen spielte, ja dafs das Kaim-Orchester unter Weingartners Leitung das eine Mal einen schwachbesetzten, das andere Mal einen wenigstens stark »wattierten« Saal vorfand. Für die letzteren Veranstaltungen wurde es allerdings auch verhängnisvoll, dafs die Königliche Hofoper gerade an den beiden Abenden mit »Rheingold« und »Walküre« den »Ring« begann, also Vorstellungen ansetzte, die notorisch die gesamte Fremdenkolonie mobil zu machen pflegen. Dabei aber huldigte wenigstens an dem ersten Abend Herr v. Schuch, der die Leitung des »Rheingold« Herrn Kutzschbach übertragen hatte, »begeistert« seinem Kollegen Weingartner. — Ob nun, wie die böse Welt meinte, das plötzliche Erwachen des Tatendrangs im Opernhause, wo man es sich gerade damals recht bequem gemacht und in anregendem Wechsel Werke wie »Fledermaus«, »Mikado«, »Hoffmanns Erzählungen« etc. gegeben hatte, wirklich auf Schuchs Betreiben erfolgte, ob nicht, jedenfalls war es nicht zu verhindern gewesen, dafs das Kaim-Orchester und sein Dirigent einen »Bombenerfolg« hatte. Der Beifall nahm Dimensionen an, die zeigten, wie die sonst so kühlen Dresdener manchmal »aus dem Häuschen« geraten können. Denn schliefslich Kaim-Orchester und Weingartner in allen Ehren — aber die Königliche Kapelle und Schuch sind doch auch nicht »von Pappe«. Aber einmal ist fremdes Brot den Kindern Semmel und dann sprach etwas Opposition aus diesen Beifallsstürmen, Opposition gegen Schuch, den manche Heifssporne hier partout nur als Operndirigenten gelten lassen wollen und dem sie vorwerfen, er habe der Königlichen Kapelle seine nervöse Art so eingeimpft, dafs diese schon keinen »grofsen Stil« mehr prästieren könne. Es ist nicht nötig, besonders darauf hinzuweisen, dafs diese Leutchen das Körnchen Wahrheit durch ein erschreckend funktionierendes Vergröfserungsglas ansehen. Aber nur so wird es wenigstens erklärlich, dafs es Leute hier gab, die sich geberdeten, als hätten sie überhaupt noch keine erstklassige Kapelle gehört und gar nicht daran dachten, dafs gerade Schuch die Oberon-Ouvertüre auch zu einem unzweifelhaften Dacapo dirigieren könnte! Wir sind kaltblütig genug, dies übrigens für gar keine Kunst, sondern nur für ein — Kunststück zu halten und finden das Lob, das Werk habe den Eindruck einer »Improvi-

sation« gemacht, verfehlt; denn dieses ist doch keine solche, sondern eine — »Ouvertüre«. Was uns an dem Kaim-Orchester besonders ansprach, war der gesunde volle Klang, den der Streicherkörper ausgab und den allerdings Schuch in seiner sprichwörtlichen »Feinfühligkeit« aus unserer Königlichen Kapelle herausdirigierte. Die Güte der Bläser fällt für uns weniger ins Gewicht, denn wenn eine Kapelle in dieser Hinsicht glänzend bestellt ist, dann ist es gerade die letztere. Zu dem genialen Dirigenten kommend, so genügt es zu sagen, dafs er die förmlich suggestive Gewalt, die er über sein Orchester besitzt, auch über seine Zuhörerschaft ausübt. Sie ist es, die diese förmlich in seinen Bann zwingt und selbst bei geborenen musikalischen Skeptikern jede kritische Regung gleichsam ausschaltet. Ein subjektiver Dirigent wie nur einer und und offenbar im besonderen Grade im Konzertsaal an seinem Platze. Wenn nun auch zu Dacapo-Kunststückchen an einem Werke wie der Oberon-Ouvertüre im ständigen Theater- und Konzertdienst einer Kapelle wie der unsern im allgemeinen kein Raum ist, so leistet sich *Schuch* mit ihr schon immer einmal eine Extravaganz. Nur sind dann merkwürdigerweise die guten Dresdner nicht so »aus dem Häuschen«. Derartige Extraleistungen, die sie bei andern auch extra honorieren, nehmen sie von diesen beiden als gewöhnte hin. Wir möchten sehen, welche Aufnahme man anderwärts einer Wiedergabe des »Fee Mab«-Scherzo von Berlioz bereiten würde, wie wir sie unlängst in einem Sinfonie-Konzert der Königlichen Kapelle wieder erlebten! — Solist dieser Veranstaltung war der Violin-Virtuos *Albert Geloso*, der, Spanier von Geburt, seine musikalische Ausbildung in Frankreich genofs und dessen Spiel auch anmutet wie das eines französierten Sarasate.

Neu war uns der Künstler nicht, diesen Reiz hatte der Böhme *Jan Kubelik* für sich. Der ist aber noch obendrein in Wahrheit ein musikalisches Phänomen. Seine Technik mufs man, mit dem höchsten Mafse gemessen, als verblüffend bezeichnen und auch sein Tonsinn ist hochentwickelt. Ein anderes ist es, wenn man die Frage aufwirft, ob er jemals ein »Meister« seines Instruments wird. Stilistisches Empfinden geht seinem Spiel ab. Vieuxtemps' D moll-Konzert spielte er, wie alles, sich verlassend auf seine slavisch impulsive Natur, ohne den hier benötigten romanischen Esprit, von Eleganz und Chevalerie. Man sage nicht, er sei zu jung. Einmal ist stilistisches Empfinden als ein Teil des künstlerischen Empfindens überhaupt etwas Angeborenes. Dann hätte es auch bei dem reichen Wirken des jungen Geigers hinreichend Zeit gehabt, sich zu entwickeln und zu erstarken. Es gibt aber eben auch solche, die zu »Virtuosen« geboren sind. Wie Geloso spielte auch Kubelik in einem der Kapell-Konzerte. Dann aber heimste er sich noch auf eigene Rechnung zwei volle Säle ein. Jene Veranstaltungen brachten uns als Neuheiten ein Orchester-Scherzo »Der Zauberlehrling« von Paul Dukas und eine irische Rhapsodie von Ch. V. Stanford. Beides keine welterschütternde Werke, aber geschickt gemacht und effektvoll. Der anglo-irische Komponist verarbeitet Volksweisen seiner engeren Heimat in geschmackvoller Weise. Der andere — Franzose — setzt Goethes bekanntes Gedicht unter Ausscheidung jedes lehrhaften Hintergedankens als Orchester-Spuk nicht ohne Humor in Musik.

Noch zu gedenken wäre dann, dafs der Mozart-Verein, dessen Orchester jetzt Herr Kapellmeister *Max von Haken* leitet, uns zwei unbekannte Kompositionen Mozarts vorführte: eine Sinfonia (Ouvertüre) aus der Pariser Zeit des Meisters und ein Duett, das er für die »Zauberflöte« vermutlich nachkomponierte. Das erstgedachte Werk wurde unter andern Instrumentalmusiken des 18. Jahrhunderts von Julien Tiersot in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums gefunden und daselbst auch alsbald unter Leitung Georges Martys aufgeführt. Alois Schmitt, der frühere hochverdiente Leiter des Dresdner Mozartvereins, verschaffte sich eine Abschrift der Partitur, die er aber wohl auch etwas überarbeitete. In dieser Gestalt präsentiert sich diese Sinfonia dergestalt, dafs man die Vermutung, man habe hier die fehlende der beiden Sinfonien, die Mozart für Paris schrieb, nicht von der Hand zu weisen vermag. Im besonderen bietet der Hauptteil, ein breit ausgeführtes Allegro, manchen mozartschen Zug, während allerdings das einleitende Oboe-Solo in seiner (provencalischen?) Volksmelodik einen man möchte sagen romantischen Anflug hat, der bei einer Jugendschöpfung des klassischen Meisters zunächst befremdlich erscheinen mufs. Ob der Umstand, dafs die Sinfonia in der Druckerei des Konversatoriums (Faubourg Poissonier) unter Mozarts Namen veröffentlicht wurde, zu Gunsten der Echtheit zu deuten ist, entzieht sich unserer besonderen Kenntnis. Ohne Zweifel echt ist aber wohl das Duett, über dessen Auffindung seinerzeit die »Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin« ausführliche Aufschlüsse gaben. Der Direktor des Stadttheaters in St. Gallen, G. R. Kruse, fand das Musikstück unter Notenbeständen des alten Theaters an der Wien. Der Oberbibliothekar der Königlichen Bibliothek in Berlin, Dr. Kopfermann, stellte einen Klavierauszug davon her. Der Text ist folgender:

Tamino:	Pamina, wo bist Du?
Papageno:	Ach Weibchen, wo bist Du?
Beide:	Getrennt von Dir zu sein, ist mir die gröfste Pein.
Tamino:	Schaff' meinem Herzen Ruh'
Papageno:	Ach Weibchen, wo bist Du?
Tamino:	Nur sehen will ich Dich und fragen, liebst Du mich? Dann uel' ich kühn die Bahn Zum neuen Leben an. Nun zur Pamina,
Papageno:	Und Papagena
Beide:	Stille, stille . . . . .

Das Tonstück hatte also seinen Platz offenbar in den ersten »Prüfungs«-Scenen des zweiten Aktes der Oper finden sollen. Dafs es ihn nicht fand, wird man aber nicht zu beklagen haben. Es ist Mozart, aber keineswegs etwa »höchster Mozart«. Solche Sachen schüttelte der Göttliche »aus den Ärmeln«. Otto Schmid.

Köln, den 24. Februar. Auf einige Tage in meiner geliebten Vaterstadt Köln zu einer Zeit weilend, wo rheinisches Leben im fröhlich-graziösen Karneval seine üppigsten und charakteristischsten Blüten treibt, wollte ich es mir nicht versagen, das vielumstrittene Neue Theater anzusehen und wohnte deshalb der Tannhäuser-Vorstellung am 23. Februar bei. Die Dinge, die man täglich um sich hat, wirken nicht mit der Intensität und Frische, wie Neues: wo hatte ich denn früher in Köln meine Ohren gehabt? Was für ein Orchester! Jeder Instrumentist ist ein Künstler, und Meister Wüllner hat in den ungefähr 20 Jahren, da er das Regiment führte, ein Ensemble erzielt, das kaum zu übertreffen ist. Es war doch keine Festaufführung, der ich beiwohnte, sondern eine, wie sie täglich sich in Köln abspielt, und mit welcher Wärme, mit welcher Begeisterung, mit welcher Feinheit kam jeder Geigenstrich heraus — gleich in der Ouvertüre! Ich hörte mit der Befriedigung, wie man sie beim Kölner verstehen (wennschon vielleicht ein wenig belächeln) wird,

wenn sein altes liebes Köln herausgestrichen wird, dafs die Gastdirigenten, welche nach Wüllners Heimgang die grofsen Gürzenich-Konzerte im Winter 1902/03 leiteten, sich sämtlich mit hoher Anerkennung über das Kölner Orchester ausgesprochen haben, es sei eine Freude, ein solches Orchester zu dirigieren, ja, dieses Orchester sei das beste in Deutschland, oder stehe doch dem besten nicht nach. Dieses Urteil von Männern wie Richter, Weingartner, Straufs, habe ich mit Freuden zu bestätigen. Dabei vergleiche ich das Berliner philharmonische, das Gewandhaus-Orchester in Leipzig, das Dresdener Hoftheater- und das Bayreuther Orchester, mufs allerdings das letztere, seiner Eigenart entsprechend, vom Vergleiche ausschliefsen, denn dafs Bayreuth sattere Farben, edleren Klang, aufgeklärtere Schönheit hat — das anzuführen, wäre ungerecht.

Bei dem Bau des Neuen Theaters in Köln hat man erwogen, ob man ein verdecktes Orchester im Sinne Wagners bauen solle. Leider hat man nur einen Kompromifs zu stande gebracht, nämlich ein halbvertieftes nicht verdecktes Orchester. Der Erfolg ist gleich Null: die Orchesterfarben sind zu grell, das Orchester stört auch durch seine Sichtbarkeit die Entrücktheit des Zuschauers; es sind also die Fehler des alten Orchesters im vollen Umfange konserviert. Da die Orchesterfarben zu grell sind, so sind die Sänger beständig zum forcierten Singen genötigt, was natürlich der Abklärung des Gesamteindrucks hinderlich ist.

Ich halte es nicht für meine Aufgabe, die Einzelleistungen zu rezensieren. Erwähnt sei nur, dafs Frau Cäcilie Rüsche als Gast die Elisabeth sang. Sie wie sämtliche Künstler hatten ein für den Fremden auffallendes Temperament — das höher pulsierende rheinische Leben beeinflufst natürlich, mindestens unbewufst, die Künstler, welche am Rhein zu wirken haben. Im letzten Akt mufs ich sogar eingestehen, dafs mir Frau Rüsche an Temperament zu viel bot: die Verneinung des Willens zum Leben, die Ertötung des Fleisches, die Selbstaufopferung, -vernichtung kann nicht dargestellt werden, wenn man mit einer so frischen Stimme singt und — mit so runden lebendigen Armen so üppige Gesten macht.

Die Dekorationen waren neu und mit Prachtliebe und Geschmack hergestellt. Max Arend.

Langensalza, den 23. April. Es ist nicht zu viel behauptet, wenn ich sage, dafs Langensalza heute im Zeichen der Trauer stand: eine so allgemeine Teilnahme bei der Beerdigung einer Privatperson habe ich noch nirgends gefunden wie bei der Beisetzung des Verlags- und Hofbuchhändlers Dr. *Georg Mann*, des Mitinhabers der Firma Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann), die heute stattfand. Wohl weit mehr als tausend Menschen waren auf dem neuen Friedhof versammelt, und die Tränen der Teilnahme, die ich vielfach auch in den Augen solcher fand, die kein Trauergewand angelegt hatten, beruhigten mich über den Verdacht, dafs die Neugierde eine Rolle bei der grofsartigen Trauerkundgebung spiele. Die Trauerfeier leitete stimmungsvoll der Vortrag des Chorals: »Ich weifs an wen ich glaube« ein, ausgeführt von dem tüchtigen Männerchor, der nur aus Angestellten der Firma besteht, unter sicherer Leitung des Lehrers Kefsler. Der amtierende Geistliche, begleitet von drei Amtsgenossen im Ornat, legte seiner ergreifenden Ansprache das dem Verstorbenen in schwerer Zeit besonders lieb gewordene Schriftwort zu Grunde: »Bleibe bei uns, es will Abend werden«. Der Gesang des Liedes von Graun: »Auferstehn wirst du, mein Staub« schlufs die Feier in der Friedhofshalle. Bei Überführung der sterblichen Reste des Geschiedenen nach dem Grabe präsentierten die Mitglieder des Landwehrvereins und die Kapelle spielte, unterbrochen von dumpfen Trommelwirbeln, den Choral »Jesus meine Zuversicht«. Ein kurzes Wort dann noch am Grabe, ein herzzerreifsender letzter Abschied der Gattin, der Eltern, der Geschwister — und das Grab barg einen Mann, der sich im Leben die Hochachtung und Liebe Tausender errungen. E. R.

Leipzig. Mit dem zweiundzwanzigsten Gewandhauskonzerte, welches dem Andenken L. v. Beethovens (gest. am 26. März 1827) gewidmet war und daher nur Kompositionen dieses Grofsmeisters (Egmont-Ouvertüre, No. 3, 4 und 6 aus den »Ruinen von Athen«, sowie die neunte Sinfonie unter der solistischen Mitwirkung der Damen Frl. *Bella Alten*, Frau *Craemer-Schlegel* und der Herren *Pinks* und *Arthur van Eweyk*) enthielt, fand die dieswinterliche Konzertsaison ihren glänzenden Abschlufs; nachdem im einundzwanzigsten Konzerte (am 19. März) Cherubini und R. Volkmann, durch die Ouvertüren zu Anakreon, sowie zu Richard III. und Brahms durch die Sinfonie No. 3 in Fdur (Op. 90) orchestralerseits, und durch ein neues Violinkonzert, desgleichen durch das Larghetto von Mozart und zwei charakteristische Mazurkas von H. Wieniawski solistischerseits durch Herrn *Jenö Hubay* vertreten war.

Ein besonderes Interesse gewährte der letzte »sinfonische Vortragsabend« des Herrn *Ferdinand Schäfer* im Festsaale des Zentral-Theaters (am 27. März), in welchem neben zwei Ouvertüren von R. Hermann und von Paul Merkel, ferner Liszts sinfonische Dichtung »Les Préludes« recht wacker zur Ausführung kamen. Das Hauptinteresse wandte sich aber hauptsächlich den Violinvorträgen (bestehend in dem Konzert für Violine in Amoll von J. S. Bach und in dem Konzerte Ddur von Johannes Brahms) zu, in denen Herr Konzertmeister *Felix Berber* den ganzen Zauber seines edlen, meisterhaften Spieles auf die zahlreich erschienene Zuhörerschaft wirken liefs.

Endlich ist noch der Aufführung der grofsen Matthäus-Passion von J. S. Bach am 10. April (unter solistischer Mitwirkung der Damen Frau *Seyff-Katzmeyer* aus Wien, Frau *Craemer-Schlegel* aus Düsseldorf, sowie der Herren *Jaques Urlus*, *F. Plaschke* und *Ernst Schneider*) zu gedenken, welche unter der musterhaften Leitung von Prof. *Arthur Nikisch* ihre tiefergreifende, erbebende Wirkung übte.

Prof. A. Tottmann.

München. Im folgenden gebe ich einen kurzen Überblick über das Bemerkenswerteste aus den Konzerten der Chorvereine, Kammermusikgenossenschaften, Gesangs- und Instrumentalsolisten während der Monate Dezember und Januar.

Der Kirchenchor St. Maximilian *(K. Geiger)* brachte (leider mit ungenügenden Orchesterkräften) *Fr. Hegars* Hymne an die Musik (gem. Chor, Alt-Solo, Orch.), *J. Rheinbergers* »Wie lieblich sind deine Wohnungen« (Frauenchor, Harfe, Harmonium), *S. Judassohns* 24. Psalm (gem. Chor, Soli, 2 Hörn., 3 Pos.) und (leider) ein sehr minderwertiges Werk von J. G. E. Stehle: »Oybin« (Alt-Solo, Männerchor, Orch.).

Aus einem Konzerte des rührigen Chorschul-Vereins (*Wöhrle*) verdient die Aufführung zweier Motetten von Palestrina und Bach, der Rheinbergerschen Ballade »König Erich« (4stimmigen Chor mit Klavier-Begleitung) Op. 71 und des selten gehörten Cyklus »Waldlieder« von Franz Wüllner (4stimmigen Chor — nach einer Dichtung Karl Stielers) Op. 41, aus einer Veranstaltung des

Lehrer-Gesangvereins — der zwar damit, dafs er sich einem Frauenchor angliederte, einen sehr glücklichen Gedanken verwirklicht, im übrigen aber mit seinem neuen Dirigenten (*Victor Gluth*) gegenüber dem hochverdienten *Albin Sturm* kaum einen guten Tausch gemacht hat — die zweier Madrigale von *Luca Marenzio* und *Thomas Weelkes* besondere Erwähnung, — wie denn überhaupt den Leitern unserer Chorvereine eine eifrigere Pflege des Acappella-Gesangs und hier wiederum ein häufigeres Zurückgreifen auf die unerreichten alten Meister dieser Gattung nicht dringend genug angeraten werden könnte.

Bernhard Stavenhagen machte sich durch eine sehr gute Aufführung des »Deutschen Requiem« von Brahms und einer kaum bekannten kleinen Kantate von Liszt »Die Glocken des Strafsburger Münsters« (Bariton-Solo, Chor, Orchester und Orgel — nach einer Dichtung Longfellows) verdient. War die Vorführung des Requiem schon deshalb erwünscht, weil dieses schöne und edle Werk, das unter allen Chorwerken des Meisters auch dem Herzen desjenigen, dem die Brahmssche Muse ferner liegt, am nächsten stehen wird, in München schon lange Zeit nicht mehr gehört worden war, so lernte man in Liszts »Strafsburger Glocken« ein stimmungs- und wirkungsvolles Stück kennen, das zwar nicht zu den bedeutendsten Schöpfungen seines Autors gehört, aber gewifs auch nicht die gänzliche Nichtbeachtung verdient, die bis jetzt sein Schicksal gewesen ist.

Dafs die »Böhmen« heute die erste Quartettvereinigung sind, bewiesen nicht nur direkt ihre zwei eigenen Konzerte, die u. a. die beiden grofsen Beethovenschen Quartette in Bdur Op. 130 und amoll op. 132 und Tschaikowskys Esmoll Op. 30 brachten — von den mir bekannten Kammermusikwerken des genialen, aber auch so ungleichen Russen das bedeutendste —, sondern indirekt auch ein Abend des Joachim-Quartetts, der verriet, dafs es dieser einst aufser allem Wettbewerb und ganz einzig dastehenden Künstlervereinigung nur noch ausnahmsweise einmal gelingt, die Höhe ihrer früheren Leistungen zu erreichen. Von neueren und älteren selten gehörten Kammermusikwerken, die einheimische Künstler uns boten, nenne ich eine Klavier-Violin-Sonate von *P. Locatelli* (*Walther Herz* und *Lulu Pult*), *Fr. Smetanas* schönes Klavier-Trio Op. 15 (*A. Schmid-Lindner, Fr. Drechsler, C. Ebner*), *A. Dvoraks* Streichquartett in dmoll Op. 34 und das im vorigen Jahre zum ersten Male aufgeführte und bei dieser Gelegenheit näher charakterisierte Klavierquintett in gmoll Op. 17 des Münchener Komponisten *A. Beer-Walbrunn* (*Josef Hösl* und Genossen mit dem Pianisten *E. Bach*. *Ludwig Thuilles* prächtige Klavier-Cello-Sonate kam zur Wiederholung (*Closner*) und ein Klavier-Trio in hmoll Op. 2 von *Fr. Lamond* (*Marianne Lettenbaur, J. Hösl, H. Kiefer*) bewies, dafs der grofse Pianist kein bedeutender Komponist ist. Endlich erschien auch wieder das Wunderkinder-Quartett der Familie *Steindel*: die Kleinen haben erstaunliche Fortschritte gemacht, werden freilich aber auch von ihrem Vater unklugerweise mit künstlerischen Aufgaben gequält, deren glückliche Lösung ihnen vorderhand noch ganz und gar unmöglich ist. Unter den aufgetretenen Instrumentalsolisten verdient an erster Stelle genannt zu werden der Violoncellist *Heinrich Kiefer*. Obwohl ihn der Schriftsteller P. N. Cofsmann, der als Sohn des bekannten unter Liszt in Weimar, später als Lehrer am Hochschen Konservatorium zu Frankfurt wirkenden Cellisten Bernhard Cofsmann gerade über dieses Instrument und sein Spiel besonders urteilsberechtigt erscheint, schon vor Jahren einmal allen Ernstes den »Paganini des Violoncell« genannt hat, ist dieser phänomenale Virtuose und aufserordentliche Künstler verhältnismäfsig noch wenig bekannt. Kaum dürfte er es aber lange mehr bleiben. Hier wenigstens erregte der von ihm veranstaltete Abend, an dem er neben einem Konzert von J. Klengel das Schumannsche Cello-Konzert in amoll Op. 129 — ein Werk, das bei der notorischen Dürftigkeit der Cello-Literatur ohne Zweifel verdiente, öfter gespielt zu werden — und zusammen mit *J. Hösl* das Brahmssche Doppelkonzert schlechthin vollendet vortrug, beträchtliches Aufsehen. Rudolf Louis.

Gotha. Am 6. April starb hier Professor *August Voigt*, ein um das Musikleben Gothas im besonderen und um den deutschen Männergesang im allgemeinen hochverdienter Mann. Von Hause aus Theologe, widmete er sich später dem Lehrberufe und wirkte den gröfsten Teil seines Lebens als Lehrer für Geschichte und Deutsch am Lehrerseminar in Gotha. Eine besonders fruchtbare Tätigkeit entwickelte der Verstorbene als Vorsitzender der Gothaer Liedertafel, welche unter seiner Mithilfe zu aufserordentlicher Leistungsfähigkeit herangewachsen ist, so dafs sie in den letzten Jahren jährlich 15000 Mark für Konzertzwecke ausgeben konnte, wodurch es ihr natürlich möglich war — und noch ist — die ersten künstlerischen Kräfte Deutschlands und des Auslandes zur solistischen Mitwirkung heranzuziehen und gröfseren Orchesterwerken zu einer würdigen Wiedergabe zu verhelfen. — Der Verewigte war ein treuer Freund seiner Freunde, besonders eng verbunden durch langjähriges Streben nach gleichen Zielen dem Herausgeber dieser Blätter, der ihm ein treues und dankbares Andenken wahren wird.

Eberswalde. In der ersten Hälfte der Saison veranstaltete die »Philharmonische Gesellschaft« drei ihrer Vortragsabende, an denen als Hauptwerke die Cdur-Sinfonie von Beethoven, die Militär-Sinfonie von Haydn und die Gmoll-Sinfonie von Mozart zur Aufführung gelangten. An Kammermusikwerken enthielten die Programme das Streichquartett Op. 18 No. 4 und das Klaviertrio Op. 1 No. 2 von Beethoven, sowie ein Streichquartett von Haydn und das herrliche Konzert für zwei Violinen, in Dmoll, von J. S. Bach, welch' letzteres, von den Herren *W. von Quillfeldt* und *M. Puttmann* in einer dem grofsen Thomaskantor würdigen Weise zu Gehör gebracht, ein ganz besonderes Interesse beim Publikum wachrief, weil es bisher hierselbst noch nicht zur Aufführung gelangt war. Das 78. Konzert des »Konzertvereins« bestritt das Künstlerpaar *Sandow* im Verein mit dem Königlichen Kammermusiker Herrn *A. Holy* (Harfe) und Herrn *R. Franke* (Harmonium), während im 79. Konzert das Hilir-Quartett mit der Wiedergabe der Quartette in Ddur von Mozart, in Amoll, Op. 29, von Schubert und in Cdur, Op. 59 No. 3, von Beethoven die Zuhörerschaft entzückte. Der »Oratorienverein«, unter Leitung des Gymnasial-Gesanglehrers Herrn *W. Boderke*, brachte Thierfelders »Zlatorog« zur Aufführung. Endlich sei noch eines Konzertes gedacht, das am Mittwoch vor Weihnachten der blinde Organist *Friedrich* in der Johanniskirche hierselbst veranstaltete. Herr *Friedrich* erwies sich als ein tüchtiger Meister auf seinem Instrument. M. P.

Saalfeld a. d. S. Kirchenmusikdirektor *Wilh. Köhler* veranstaltete am 5. April eine geistliche Musikaufführung, für deren Programm als leitende Gesichtspunkte die Kirchenfeste: Weihnachten, Konfirmation, Karfreitag, Ostern mafsgebend waren. Bei dieser Gelegenheit kam auch der schwungvolle neue achtstimmige Doppelchor über die Worte des 148. Psalms von *Wilh. Köhler* zur Aufführung.

Efslingen. Professor *Fink* hat den hiesigen Oratorienverein über 40 Jahre lang geleitet. Er wurde nun zum Ehrenmitglied desselben ernannt.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



VII. Jahrgang.
1903.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 6.
Ausgegeben am 1. Juni 1903.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen
Preis: halbjährlich 3 Mark

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Das Leipziger Soloquartett für Kirchengesang.

Das Soloquartett für Kirchengesang zu Leipzig veranstaltete seit seinem Bestehen, also seit 18 Jahren, ca. 1000 Aufführungen, in denen zusammen wohl eine Million Zuhörer gewesen sein mögen. Gegen 120000 Mark wurden dabei für milde Zwecke ersungen. Ein stolzes Resultat! Aber noch größer sind die rein künstlerischen Erfolge, die das Quartett in Deutschland, Frankreich, den Niederlanden, in England, Schweden, Rußland, Österreich-Ungarn, Rumänien, in der Türkei, Kleinasien, Palästina, Egypten, Italien, Amerika errungen hat. Erst kürzlich kehrte es wieder von einer höchst erfolgreichen Konzertreise an der Riviera zurück, wo es unter dem Protektorate des Großfürsten Michael von Rußland sang und auch den greisen Präsidenten Krüger mit einigen Liedern erbauen durfte. Bei seinem letzten Auftreten in Berlin erfreute es sich der Protektion des Prinzen Friedrich Heinrich von Preußen.

Das Quartett singt nicht auf eigene Rechnung, sondern nur auf besondere Einladung. Dabei erbittet es für sich die Auslagen für Reise, Unterhalt und laufende Ausgaben, jede Einnahme, die diese Auslagen übersteigt, milden Zwecken zuweisend.

Der Gründer des vielgepriesenen Quartetts ist *Bruno Röthig*, Kantor an St. Johann in Leipzig.

Die Anregung dazu empfing er in einem einfachen Weberhause in der Oberlausitz, wo Eltern und Kinder jeden Morgen und Abend Gesangbuchslieder vierstimmig sangen.

Ein eingehendes Studium der alten Kirchenmusik bei Prof. Dr. *Riedel* befähigte *Röthig* zur Leitung des Quartetts, dessen Mitglieder ihre gesangstechnischen Studien bei *Gottfried Weifs* in Berlin machten.

Der Hauptvorzug des Quartetts besteht in seinem wunderbaren Zusammenklang, sein Vortrag macht den Eindruck, als ob die 4 Personen zu einer Einheit verschmolzen seien. Freilich kann sich auch jede Stimme einzeln hören lassen, denn die Sopranistin Frau *Klara Röthig* hat eine helle und klare, besonders im Piano äufserst sympathische Stimme, Fräulein *Hedwig Risch* verfügt über einen warmen Alt, Herr *Röthig* selbst erfreut sich einer klangreichen Tenorstimme, und der Bassist *Eugen Tannewitz* gibt mit seiner markigen Stimme dem Ganzen Halt und sichere Grundlage.

So sind denn auch die Lobsprüche über das Quartett in angesehenen Zeitungen des In- und Auslandes geradezu überschwenglich, nicht minder diejenigen von Fürstlichkeiten und Privatpersonen. Dafs diese Ehrungen verdient sind, davon konnten wir uns kürzlich selbst überzeugen, als das bezeichnete Quartett in unmittelbarer Nähe auf besondere Einladung ein Konzert veranstaltete. Der Erfolg desselben war ein grofsartiger und veranlafste uns, durch einen Hinweis in den »Blättern für Haus- und Kirchenmusik« dem idealgesinnten Quartett eine Dankesschuld abzutragen.

E. R.

Über das Verhältnis des Komponisten zum Dichter.

Von Dr. **Otto Klauwell.**

Kaum dürfte es eine innigere geistige Verbindung geben als die, die die Musik mit der Poesie einzugehen im stande ist. Beide Künste scheinen von der Natur für einander geschaffen zu sein, und wenn auch darüber die Ansichten auseinander gehen, ob der Vokalmusik oder der Instrumentalmusik eine höhere Rangstellung einzuräumen sei, so dürften darin wohl alle Meinungen übereinkommen, dafs die Verbindung der Musik mit der Poesie Wirkungen ermögliche, die jeder einzelnen dieser Künste aus eigenen Mitteln zu leisten versagt sei. Indem die der Musik wesentlich eigene begriffliche Unbestimmtheit und Dehnbarkeit des Ausdrucks sich mit dem in feste Begriffe gefafsten dichterischen Inhalt vermählt, erwachsen beiden Teilen augenscheinliche Vorteile: der schwankenden Bedeutung des musikalischen Ausdrucks wird durch seine Anwendung auf eine Dichtung klar verständlichen Inhalts eine bestimmte Richtung vorgezeichnet, während der poetische Inhalt durch den Hinzutritt der Musik eine Verstärkung seines Ausdrucks, eine schärfere Beleuchtung und genauere Begründung erfährt. Jeder weifs, um wieviel tiefer und eindringlicher eine zur musikalischen Behandlung geeignete Dichtung in Verbindung mit einer ihren Gehalt erschöpfenden Musik zu wirken vermag, als ohne diese. Hierin liegt nun schon ausgesprochen, dafs nicht jede Dichtung die musikalische Behandlung herausfordere oder auch nur zulasse. Die Musik, als die Sprache der Empfindung, wird zu einer Verbindung mit der Poesie um so geneigter erscheinen, je mehr und ausschliefslicher sich auch diese als Empfindungsausdruck zu geben bestrebt ist. Alle rein epischen und didaktischen Dichtwerke widerstreben daher mehr oder weniger der musikalischen Behandlung, als deren eigentliches Gebiet somit die lyrische[1]) und im weiteren Sinne auch die dramatische Dichtung verbleibt, insofern diese der lyrischen Elemente nicht wohl entraten, ja gewissermafsen als eine Steigerung der lyrischen Dichtung selber aufgefafst werden kann. Aber wie es epische und didaktische Poesien gibt, die mit lyrischen Elementen durchsetzt sind und sich dadurch dem musikalischen Charakter nähern, so zeigt sich umgekehrt auch die Lyrik zuweilen so gedankenvoll, ja zu philosophischer Höhe sich erhebend, dafs sie eben dadurch ihrer Hinneigung zur Musik mehr oder weniger wieder verlustig geht. Für die kompositorische Inangriffnahme eines Gedichtes bildet indessen dieses gelegentliche Heraustreten aus seinem lyrischen Grundcharakter kein unüberwindliches Hindernis, da die Musik im stande ist, durch Aufgeben der ausdrucksvollen Melodik und Ersetzen derselben durch eine freiere deklamatorische Haltung auch derartigen Teilen eines Gedichts eine, wenn auch nicht im höchsten Sinne entsprechende, so doch wenigstens nicht widersprechende Behandlung angedeihen zu lassen. Zudem dürfte die Zahl der Gedichte, die sich, unter Ausschlufs aller erzählenden, beschreibenden oder betrachtenden Elemente tatsächlich in den engen Grenzen reinsten Empfindungsausdrucks bewegen, sehr gering sein. Wenn sonach die Musik sich für alle sogenannten lyrischen Dichtungen als ein willkommener, ihre Wirkung vertiefender Bundesgenosse erweist, so hat das Zusammenwirken beider Künste doch auch eine nicht zu übersehende Kehr-

[1]) Als lyrisches Gedicht bezeichneten die Griechen eben jedes zum Vortrag unter Begleitung der Lyra geeignete Gedicht.

seite. So zweifellos das Gedicht nach Seite seines inhaltlichen Ausdrucks durch die Komposition eine Steigerung erfährt, so bezahlt es häufig diesen Gewinn zum Teil wieder mit dem Verlust seiner sprachlichen Wirkung. Die formale Schönheit der Sprache, ihre auf onomatopoetischen Lautfügungen beruhende Klangschönheit und Klangwahrheit, die oft allein schon wie Musik an unser Ohr dringt, kann oft der sinnlich stärkeren Wirkung des gesungenen Tones nicht standhalten, der Klang der Worte wird durch den der Töne bis zu einem gewissen Grade aufgezehrt und in seiner eigentümlichen Wirkung beeinträchtigt, wenn nicht ganz vernichtet. Je mehr daher der innerste Gehalt einer Dichtung auch in einem reichen und bezeichnenden Klange ihrer Sprache zum Ausdruck gekommen ist, um so mehr sollte man Bedenken tragen, diese eigenartige Schönheit durch die Musik zu verwischen und auf ein anderes Ausdrucksgebiet hinüberzuspielen. So manches der (komponierten und nicht komponierten) Gedichte Goethes — es sei nur auf das über die Maſsen herrliche: »An den Mond« hingewiesen — könnte hier als Beispiel herangezogen werden.

Treten wir nun unserer eigentlichen Aufgabe näher — wobei wir zunächst und vorzugsweise das Gebiet der Liedkomposition ins Auge fassen wollen — so wird sich uns zeigen, daſs der Standpunkt des Komponisten dem Dichter gegenüber (oder das Verhältnis der Komposition zur Dichtung) sich nach dem Anteil bestimmt, den der Komponist seiner Musik an der Gesamtwirkung einzuräumen für angemessen findet. Je nachdem die Musik hinsichtlich dieses Anteils hinter dem Gedichte zurückbleibt oder sich ihm ebenbürtig oder überlegen zeigt, entstehen drei gesonderte Standpunkte, die, in dieser Aufeinanderfolge, zugleich ein Bild des geschichtlichen Verlaufs der Liedkomposition vor uns entrollen.

Das einfachste und deshalb am frühesten eingeschlagene Verfahren, einen Text in Musik zu setzen, besteht in der Erfindung einer Melodie, die, in rhythmischem Anschluſs an die Textesworte, nur den allgemeinen Stimmungsgehalt des Textes wiederzugeben sich bemüht. Dieses Verfahren findet man beobachtet im Volkslied (dem Vorläufer des Kunstliedes) und im sogenannten volkstümlichen Liede, d. h. einem Kunstliede, das in der Einfachheit und Allgemeinverständlichkeit seiner Haltung dem Charakter des Volksliedes nahezukommen sucht. Es handelt sich hierbei nur um die Erfindung einer schlichten, mehr oder weniger heiteren oder traurigen melodischen Weise (ohne oder mit einer sehr einfachen, harmonisch gehaltenen Begleitung), die die nüchterne Sprachform der Dichtung mit dem idealeren Gewand der Töne umkleiden und dadurch erst ermöglichen soll, daſs eine gröſsere Zahl gleichgestimmter Menschen an der Aussprache der in dem Gedichte niedergelegten Empfindungen teilnehmen kann. Wie schon derartige Volkslieder-Dichtungen sich nur in sehr allgemeinen Stimmungskreisen bewegen, wo sie nur solche Empfindungen austönen dürfen, die jeder an sich erlebt hat oder in die er sich wenigstens mühelos hineinversetzen kann, so wird die Musik sich erst recht nur der nächstliegenden, leichtest auffaſsbaren melodischen und rhythmischen Wendungen bedienen dürfen und auf die Anwendung weiter hergeholter, einer ausgebildeteren Kunst angehöriger Mittel des Ausdrucks, wie z. B. Modulationen in nicht ganz nahe verwandte Tonarten u. dergl., verzichten müssen. Am reinsten treffen wir dieses Verhältnis beim wirklichen (unbegleiteten) Volksliede an, dessen Melodie wohl zugleich mit dem Texte, d. h. mit dem der ersten Strophe, entstanden zu sein scheint. Ob diese Melodie in demselben Grade auf die übrigen Strophen des Liedes passe, wie auf die erste, aus der sie hervorgewachsen ist, bekümmert das Volk wenig, und wenn auch in den meisten Fällen ein starker Mangel an Übereinstimmung bei dem allgemein gehaltenen Charakter der Melodien ausgeschlossen erscheint, so nimmt das Volk an einem solchen, wenn er vorkommt, doch keinen Anstoſs, das Interesse an dem stofflichen Inhalt steht eben hier so im Vordergrund, daſs ihm jener Mangel kaum zum Bewuſstsein kommt. Dasselbe Verhältnis tritt uns in den volkstümlichen Liedern, ja sogar in einem groſsen Teile wirklicher Kunstlieder älterer und neuerer Zeit entgegen, die schon nicht mehr nur rein melodischen Charakters sind, sondern durch eine, wenn auch einfache Begleitung in ihrer Wirkung unterstützt und näher bestimmt werden. Dadurch, daſs hier die Melodie durch die dem Volksliede noch fehlende Begleitung getragen und emporgehoben wird, gewinnt sie eine allmählich immer deutlicher hervortretende Herrscherstellung und erlangt endlich auch dem Text gegenüber eine selbständige künstlerische Geltung. Aber mit dieser Selbständigkeit des melodischen Ausdrucks wächst keineswegs der Kunstwert der gesamten poetisch-musikalischen Schöpfung, so lange eben, wie wir für jetzt annehmen, die Musik nur dem allgemeinen Empfindungsgehalte des Textes zu entsprechen sucht. Die Folge ist vielmehr, daſs die Melodie, zwar unter Festhaltung des gegebenen Stimmungscharakters, einer rein musikalischen Anlage und Abrundung zustrebt und schlieſslich auch ohne Worte verständlich und genieſsbar wird. Damit gestaltet sie sich aber zur Instrumentalmelodie und weicht ihrer Bestimmung aus, im engsten Verbande mit dem Texte zu wirken und aus ihm heraus erst verständlich zu werden. Denn je reizvoller und anziehender eine Melodie vermöge ihres selbständig-musikalischen Gehaltes dasteht, um so weniger wird sie des Zusammenwirkens mit den Textworten bedürfen, um so mehr wird sie die

Aufmerksamkeit des Hörers auf ihre eigenen Reize lenken und die Worte überflüssig erscheinen lassen. Das Lied: Auf Flügeln des Gesanges von Mendelssohn — um nur Ein Beispiel anzuführen — unterscheidet sich, in einer geschickten Klavierbearbeitung vorgetragen, in nichts von einem der Lieder ohne Worte des Meisters und würde den Gedanken, dafs es ein Lied mit Worten sei, schwerlich im Hörer aufkommen lassen. So grofs die Zahl derartiger Lieder bis auf den heutigen Tag auch ist — und es sind nicht die am wenigsten verbreiteten — so sind sie doch weit davon entfernt, die Idealform des Kunstliedes zu vertreten, die vielmehr eine ganz anders geartete, innerlichere Beteiligung des musikalischen Elementes an der Gesamtwirkung des aus beiden Künsten sich ergebenden Doppelkunstwerkes bedingt.

Nicht um die Erfindung einer im günstigsten Falle der allgemeinen Stimmung des Gedichtes entsprechenden Melodie überhaupt handelt es sich bei der idealen musikalischen Wiedergabe eines Liedestextes, sondern um eine Melodie, die nicht nur im ganzen, sondern auch in ihren Einzelzügen dem individuellen Charakter des Textes angepafst ist. Denn nur eine solche wird sich im stande zeigen, mit diesem zu einer so innigen Einheit zu verwachsen, dafs von einer ebenbürtigen Anteilnahme beider die Rede sein kann. Ein diesem entsprechender Standpunkt des Komponisten dem Dichter gegenüber konnte aber erst Platz greifen, nachdem die lyrische Dichtung selbst ihre frühere volkstümliche, auf die Aussprache allgemeinen Lebenslagen entsprechender Empfindungen abzielende Richtung überwunden hatte und in den Bereich subjektiv gefärbten Empfindungsausdrucks eingetreten war. Wenn wir diesen Umschwung in der Entwickelung der lyrischen Poesie mit dem Auftreten *Goethes* als endgültig vollzogen ansehen, so erkennen wir in dessen jüngerem Zeitgenossen *Franz Schubert* den grofsen Meister der Töne, der nach den vereinzelten, übrigens oft mehr oder weniger noch arienhaften Anläufen Webers, Beethovens, Mozarts und früherer Meister, zum ersten Male durch seine geniale Begabung befähigt war, von der lyrischen Poesie Goethes und der sich ihm anschliefsenden Dichter in dem angegebenen Sinne musikalisch Besitz zu ergreifen.

Der Kernpunkt dieses neuen Standpunktes besteht darin, dafs die Lieder nicht mehr strophisch d. h. mit gleichbleibender Melodik in allen Strophen, in Musik gesetzt, sondern wie der darauf bezügliche Ausdruck lautet, durchkomponiert werden. Hierbei wechselt nicht nur die Melodie in den verschiedenen Strophen, sondern es unterliegen auch die Begleitungsform, der Modulationsgang, das Tempo, ja bisweilen sogar die Taktart bedeutungsvollen Wandlungen, sobald es der dichterische Inhalt zu fordern scheint. Dafs ein solcher Stil leicht die Gefahr der Zersplitterung heraufbeschwört, liegt auf der Hand. Wie daher schon der Dichter darauf bedacht sein mufs, trotz mancherlei kleineren und gröfseren Abschweifungen die Einheit einer das Ganze durchziehenden Grundstimmung zu wahren, so unterliegt auch der Komponist dieser Verpflichtung, und um so mehr, als seiner Sprache das begriffliche Band versagt ist, mit dem der Dichter auch das Verschiedenartigste und Entgegengesetzte logisch auseinander zu entwickeln und zum organischen Ganzen zu verbinden weifs. Der Komponist wird sich daher die Gelegenheit nicht entgehen lassen dürfen, wo es geht, auf seine, die Grundstimmung malende Anfangsmelodie zurückzukommen und besonders, wenn es dem Sinne des Textes nicht widerspricht, die Schlufsstrophe der Anfangsstrophe gleich oder ähnlich zu gestalten, um dadurch seiner Schöpfung die hieraus entspringende Rundung und Einheitlichkeit zu sichern, wie sie sich bekanntlich auch in der Instrumentalmusik als die dem Wesen der musikalischen Kunst am natürlichsten entsprechende Form herausgebildet hat. Es braucht wohl kaum betont zu werden, dafs dieses Verfahren in vielen Fällen ohne Zwang und ohne Schablonenhaftigkeit nicht angewendet werden kann. Welcher genialen Abwandlung es aber in der Hand eines grofsen Komponisten fähig ist, dafür bietet das Schicksalslied von Joh. Brahms, wenn es auch freilich nicht in die eigentliche Gattung des Liedes hineingehört, ein herrliches Beispiel. Wie uns hier der Meister aus den dissonanzenvollen Stürmen des Mittelsatzes in das lichte C dur des Nachspiels hinüberleitet, um hier die Anfangsmelodie des Orchesters nochmals in überirdischer Verklärung an unserem Ohre vorüberziehen zu lassen, das wirkt zugleich rein musikalisch überaus befriedigend und beruhigend, wie noch mehr im Sinne einer inneren Versöhnung, die überdies in dem Gedankengange der Hölderlinschen Dichtung nicht zu finden war.

Ehe wir des Näheren auf diesen neuen Standpunkt eingehen, sei nur noch bemerkt, dafs, wie dieser schon vor Schubert nicht selten auftaucht, umgekehrt neben ihm die frühere strophische Kompositionsweise ihre Geltung behauptet hat und auch weiter behaupten wird, sobald es sich um Texte handelt, die in jeder ihrer Strophen gewissermafsen nur Einen Gedanken, Eine Empfindung in verschiedenen Wendungen zum Ausdruck bringen. Als Beispiele hierfür können unter den Schubertschen Liedern angeführt werden: »Das Wandern ist des Müllers Lust«, »Ich schnitt es gern in alle Rinden ein«, »Ich denke dein« u. a., in denen die Rastlosigkeit des Wanderns, die Ungeduld des Liebenden, der stete Gedanke an den Geliebten den immer anders gewendeten Inhalt jeder Strophe bilden. Auch wird der volksliedartige Charakter eines Gedichtes, wie z. B. des Haideröslein von

Goethe, trotz seines in den einzelnen Strophen balladenmäßig fortschreitenden Inhalts nur auf diesem Wege seinen zutreffenden musikalischen Ausdruck finden, wie es ja Schubert und Silcher, ja schon Reichardt, in ihren bekannten, unverkennbar geistesverwandten Kompositionen des Gedichtes so ansprechend dargetan haben.

Franz Lachner.

Von Prof. Dr. **M. Zenger.**

II.

Als *Lachner* im Januar 1852 in Wien auf von dort ergangene Einladung seine achte Sinfonie in G moll (op. 100) unter solchen Huldigungen seitens der Wiener Bevölkerung aufführte, dafs von Seite des Hofes das Angebot eines wirklichen kaiserlichen Hofkapellmeisters erfolgte, paralysierte König Maximilian II., von der Möglichkeit des drohenden Verlustes in Kenntnis gesetzt, jenes Offert mit Verleihung des bis dahin in Bayern noch nicht existierenden Titel eines Generalmusikdirektors (1. Februar) und ehrte aufserdem seine hohen Verdienste um das bayerische Musikwesen durch Verleihung des Comthurkreuzes des Michaelsordens. Das Kapitel des Maximiliansordens für Kunst und Wissenschaft nahm ihn als Mitglied auf, die Stadt München gab ihm das Ehrenbürgerrecht und die Münchener Universität den Ehrendoktortitel. Alle diese Auszeichnungen vermochten jedoch nicht, den von Natur aus gemütlichen und jovialen, echt süddeutschen Charakter des hochgestellten Mannes nur im geringsten zu alterieren.

Was *Lachners* Musiker- und Dirigentenruhm über die Grenzen Deutschlands und Europas hinaustrug, waren die von ihm angeregten und glänzend durchgeführten Münchener Musikfeste in den Jahren 1855 und 1863. Da sowohl das durch viele fremde Musiker vermehrte Orchester als die Schar der Gäste der grofse Odeonssaal nicht fassen konnte, wurde hierzu der für internationale Ausstellungen gebaute Glaspalast gewählt. Beim zweiten derselben trat *Lachner* neben den Klassikern mit seiner prächtigen ersten Suite in D moll in die Schranken. Wie sehr er als Schöpfer dieses Werkes von Einheimischen und Festgästen gefeiert wurde, wird kein Teilnehmer je vergessen haben.

Die bekannten Vorgänge, welche bald nach dem Regierungsantritte König Ludwigs II. den bisher konservativen Musikverhältnissen Münchens eine ganz andere Physiognomie gaben und schliefslich (Ende Februar 1868) Lachner veranlafsten, den lorbeerreichen Dirigentenstab niederzulegen, die aber aus Pietät für den Verewigten, der jede Polemik mied und hafste, nicht weiter berührt werden sollen, konnten seine Schaffenskraft nicht nur nicht beugen, sondern wir sahen ihn von dieser Zeit an in demselben Grade, als es ihm der Wegfall amtlicher Tätigkeit gestattete, unablässig mit Kompositionen verschiedener Gattungen beschäftigt, worunter aufser vielen Kirchensachen s e c h s seiner Suiten (die zweite in E moll gehört noch der Zeit seiner Amtsführung an) von hervorragendster Bedeutung sind. Seinen Ruhestand benutzte er vielfach zu Reisen nach Wien, Leipzig, Dresden und in die Rheinstädte, um gerade diese Suiten nebst anderen gröfseren Werken persönlich einzustudieren und zu dirigieren. Überall fand er enthusiastische Aufnahme. In Leipzig gefiel sein Requiem so sehr, dafs sogar eine Wiederholung in ein und derselben Woche stattfinden mufste. Ebendort entwickelte sich anfangs der 70er Jahre ein Lachner-Kultus, welcher an die bewegten Zeiten Mendelssohns und Schumanns erinnerte. Imponierte doch den Sachsen gerade die bajuwarische Ungeniertheit seiner musikalischen Ausdrucksweise, und fand man die Gedrungenheit seiner musikalischen Formen in prächtiger Übereinstimmung mit denen seines untersetzten Körperbaues und felsenfesten Auftretens. Diese auswärtigen Erfolge im beginnenden Greisenalter trösteten ihn vollständig über die anfänglich wohl etwas schmerzlichen Erfahrungen in München, und er lebte, gar bald zu innerer Ruhe gekommen und frei von aller Verstimmung, in stiller Zurückgezogenheit nur noch seiner Familie und seinem nun von nichts mehr gestörten künstlerischen Schaffen.

Wie sein Hausarzt versicherte, war sein Tod, der nicht durch eine Krankheit, sondern einfach durch Altersschwäche den 87jährigen abrief, der glücklichste und idealste, der je einem Menschen beschieden war. Noch am Anfang der letzten Woche seines Lebens traf derselbe den Greis mit gebücktem Oberkörper am Klavier sitzend und leise phantasierend. Auf das aufmunternde Kompliment, dafs er da recht hübsche Harmonien kombiniert habe, antwortete er lächelnd: »Ja, lieber Doktor, zwischen Kombinieren und Komponieren ist aber ein Unterschied.« Dies waren seine letzten zusammenhängenden Worte. Nach acht Tagen nervösen Ungemachs verfiel er in einen sehr tiefen Schlaf mit erstaunlich kräftigem Pulsschlag, stammelte noch von Zeit zu Zeit mit lächelndem Munde den Namen eines seiner Enkel und schlief nach etwa 6 Stunden zum ewigen Schlaf hinüber. Der Abschlufs seines Lebens am 20. Januar 1890 war ein vollständig harmonischer, sein Begräbnis,

an dem sich nicht nur das offizielle, sondern ebenso zahlreich das gebildete München beteiligte, eine Trauerfeier für dieses und Bayern.

Wir aber, die wir nun 13 Jahre auf den Tod des echt deutschen Künstlers zurückblicken, sollten zu dieser Gedenkfeier dem Verewigten ein Denkmal von dauerndem Bestande setzen, indem wir uns geloben, die vorzüglichsten seiner Werke, deren Vergessensein ein unverdientes ist, allgemach wieder ins Leben zurückrufen!

Derselbe konservative, um nicht zu sagen reagierende Zug, wie in seiner Dirigententätigkeit, tritt auch in *Lachners* Kompositionsweise zu Tage. Alles Neuernde, das Verlangen nach einem anderen Fortschritt, als im Geltendmachen und Festhalten der eigenen Individualität bedingt ist und erreicht werden kann, war und blieb ihm fremd. Die ihm vorliegenden klassischen Formen entsprachen so vollkommen seinen Vorstellungen von den Forderungen des Kunstideals, dafs er den Weg über sie hinaus nur für eine Verirrung halten konnte. Dem entsprechend ist auch jede kleinste wie jede gröfste Form in seinem reichen Schaffen so klar, dafs sie jeder halbweg Musikalische beim ersten Anhören versteht. Dabei vermied er, durch einen Anflug der in der Zeit liegenden Romantik dem Zarten nicht fremd, doch jede schwächliche Sentimentalität; der Kontrapunkt, der strenge, eiserne Kontrapunkt, mit dessen vollkommener, souveräner Beherrschung er, dank der Unterweisung durch Abt Stadler und Simon Sechter in Wien, wohl vor einem Joh. Jos. Fux bestanden hätte, war das kräftige Mittel, das ihn vor Krankheit in jedem Sinne bewahrte. So ist es denn auch ein nicht zu verachtender Charakterismus in *Lachners* Musik, einer ganzen Literatur für sich, dafs sie durchaus gesund ist. Zwei Schwächen daran, die er zum Teil mit seinem Freunde Schubert gemein hat, sollen nicht verschwiegen werden: erstens mitunter die übergrofse Länge und die zu häufige Wiederholung ein und desselben Gedankens, ohne die namentlich die hauptsächlichsten von seinen Sinfonien sich gewifs länger in den Konzertrepertoiren gehalten hätten; zweitens eine gewisse Ungleichwertigkeit der Erfindung, die sich nicht selten in ein und demselben Werke bemerkbar macht, wie sie die volle Ebenbürtigkeit der Werke unter sich ausschliefst. Besonders bemerkenswert ist es, wie sich *Lachner*, der erklärte Beethoven-Enthusiast, in seiner ganzen Kammer- und sinfonischen Musik von der Beethovenschen Sphäre möglichst fern hält, um sich dagegen desto mehr von dessen Vorgängern Mozart und Haydn beeinflussen zu lassen. Seine Erfolge auf dem sinfonischen Gebiete waren anfänglich grofs und unbestritten, doch nicht besonders nachhaltig. Der Grund davon ist soeben bezeichnet worden. Zur Beurteilung seiner massenhaften Kammermusik ist es mehr, als in allen anderen Gebieten, bedauerlich, dafs sie, vorzüglich infolge seiner grofsen Bescheidenheit, viel zu wenig bekannt geworden ist. Die Popularisierung der Meister vor ihm war ihm eine weit gröfsere Sorge und beschäftigte ihn so sehr, dafs er zur Vorführung seiner eigenen Werke weder Zeit noch Raum fand. Und doch braucht man nur ein oder das andere seiner acht Streichquartette gelesen oder, wozu selten genug Gelegenheit war, gehört zu haben, um ihn auf diesem Gebiete unbedenklich, wenn nicht Schubert, doch Spohr oder Onslow an die Seite zu stellen. *Lachners* Kammermusik förder etwas nachzuspüren, wäre für unsere Konzertvereinigungen eine recht dankbare Aufgabe; es würde da ohne Zweifel manches Pikante, manches Wertvolle zu Tage gefördert.

Das gröfste Glück hatte der Meister im vorgerückten Alter mit seinen Suiten. Diese neue, von *Lachner* kreierte Kunstform, die moderne Orchestersuite, welche man vielfach schlechthin als ein Eingeständnis, dafs man in der Symphonie nach Beethoven kein Heil mehr zu finden glaube, aufzufassen geneigt war, verdankt indes ihre Entstehung einfach der Anregung, welche *Lachner* in der gedrungenen zweiteiligen Form der alten Suitensätze von Händel und Bach gefunden hat, wie ihm denn auch sorgfältige Vorführungen von Geigensuiten des letzteren einen besonderen Reiz boten. War doch die unverhüllte Plastik dieses Stiles seinem Naturell vor allem sympathisch, und ist es nicht zu verwundern, dafs nach Auffindung dieses Feldes — abgesehen von dem reichen Ertrag, den dessen erste Bebauung abwarf — *Lachners* Erfindung nach längerem Rasten einen neuen Aufschwung nahm. Hieraus erklärt es sich von selbst, dafs er an eine Rückkehr zur Sinfonie (er hatte seine achte, die grofse und beste in Gmoll, schon geschrieben und blieb wohl mit gerechter Scheu vor der »neunten« stehen) nicht denken konnte. Auch ist es wahrscheinlich, dafs er ebenso durch die epigonenhaften Erfolge seiner Kollegen Mendelssohn, Schumann, Rob. Volkmann etc., die ja auf sinfonischem Gebiet die Höhe des Beethovenschen Parnasses ebensowenig wie er erreichten, — wie gerade durch den viel gröfseren Erfolg seiner Suiten an allen mafsgebenden Plätzen (Wien, Leipzig, Köln, München etc.) endlich wirklich zur Überzeugung gelangte, dafs die Sinfonie das Zeitliche gesegnet habe. Der Erfolg der *Lachner*schen Suite, der selbstverständlich nicht auf der Form, sondern auf dem in Melodik und Harmonik neuen, zum Teil echt Lachnerisch-romantischen Inhalt beruhte, ist bereits ein historischer. Der Anklang, den sie bei Fachgenossen fand, ist durch sofortige Weiterbildung von Seite einer Reihe namhafter jüngerer Komponisten, wie Esser, J. Grimm, Niels Gade, Rob. Volkmann (Serenaden für Streichinstrumente), Rob. Fuchs (desgleichen), Edw. Grieg

(»Aus Holbergs Zeit«, Suite im alten Stile) bestätigt. Dafs aber *Lachner* in dieser Form als ein anderer erschiene, dafs er seiner individuellen Erfindungs- und Ausdrucksweise einen altertümelnden Zwang angetan hätte, mufs vollständig verneint worden; ja, indem er sich mit vollem Behagen in der Kontrapunktik der Zeit, welche diese Formen zeitigte, erging, war er erst recht in seinem Elemente. Es gelang ihm dabei — dies ist der stärkste Beweis der Homogenität des Kontrapunktes mit *Lachners* Natur — die friedliche und wohltuende Wechselwirkung von Klassizität und Romantik.

Auf dem Gebiete der Vokalmusik gibt es wohl keine Spezialität, in der er nicht nachhaltige Erfolge erlebt und uns einen Schatz leicht eingänglicher und doch edler Melodik hinterlassen hätte. Unter seinen Kirchenkompositionen mit Orchester ragt sein Requiem in Fmoll als ein Werk hervor, welches den beiden berühmten von Mozart und Cherubini am würdigsten unter allen nachgekommenen zur Seite steht. Von seinen übrigen instrumentierten Kirchenwerken, drei grofsen solennen Messen, diversen Gradualien und Offertorien etc. hat er selbst (wenn nicht Ende der 20er Jahre in Wien) wohl keinen Ton gehört. Die Münchener Michaeliskirche, die neben alter vokaler auch instrumentierte Musik anständig aufführt, ist stets über Bedarf durch die Salzburger Meister, Abt Vogler und Caspar Ett versehen gewesen, und die Allerheiligen-Kirche, an der *Lachner* als einer der drei Hofkapellmeister fungierte, ist viel zu klein, als dafs ein Orchester darin zu ertragen wäre. Dagegen hat sichtlich die für Vokalmusik überaus günstige Akustik dieses anheimelnden Gotteshauses den Meister zur hinterlassenen Masse von Tonstücken dieses Genres angeregt. Hier war es wohl auch das offizielle Studium der Meister des kanonischen Stiles (etwa von Bernabei bis hinauf zu Palestrina, Orlando etc.), welches den echt kirchlichen Geist in ihm weckte, wovon z. B. sein weihevolles »Populε meus« Zeugnis gibt. Auch in dieser Kunstgattung liefs es *Lachner* zu einer direkten Nachahmung der alten Muster nicht kommen. Von den glareanischen Tonarten hielt er sich fern; der Stil ist durchaus modern, durchaus Lachnerisch, wie seine ganze Vokalmusik.

Hier sind es im ganzen die mehrstimmigen Werke, die vor dem Kunstliede mit Klavier den Vorzug verdienen, — worin ihn sein Freund Schubert, bekanntlich der gefährlichste Konkurrent, überflügelt und in den Schatten stellt. Dagegen rückt er diesem u. a. mit seinen reizenden Frauenterzetten ebenbürtig an die Seite. Auch im 4stimmigen Männergesang darf er sich mit den besten Meistern desselben: Weber, Konradin Kreutzer, Stuntz, Marschner, Mendelssohn messen, insbesondere teilt er mit Schubert das Verdienst, dieses von fachmännischer Seite etwas bezweifelte Genre durch Mitwirkung des Orchesters in eine vornehmere, konzertmäfsige Sphäre gehoben zu haben. Vorzügliche Beispiele davon sind die zu deutschen Sängerfesten geschriebenen aufserordentlich populär gewordenen Meisterschöpfungen »Sturmesmythe« und »Macte senex imperator«. Beide hatten beispiellosen Erfolg und steigerten den Enthusiasmus für *Lachner* in Sängerkreisen zu einem nicht mehr zu übersteigenden Höhepunkt.

Als Opernkomponist trug *Lachner* das allen Komponisten, insbesondere den deutschen (aufser Lortzing und Wagner) gemeinsame Los der Abhängigkeit vom Librettisten, dessen Können und Nichtkönnen in der Regel über den Erfolg, wobei der äufsere immer den inneren paralysiert, im voraus entscheidet. Seine erste und zwar »grofse« Oper, »Die Bürgschaft« führte *Lachner* schon im Jahre 1828 in Pest auf. Die zweite, »Alidia«, deren Komposition gerade in die bewegte Zeit nach der Amtsübernahme in München fiel, wurde im Zeitraum von 1839 bis 1841 achtmal mit unbestrittenem Erfolge gegeben und von der Fachkritik (Allg. Mus.-Zeit.) sehr anerkennend besprochen. Von der Unzulänglichkeit des Librettos (nach Bulwers Roman »Die letzten Tage von Pompeji«) gibt Herr v. Küstner in seinem Buche »Vierunddreifsig Jahre meiner Theaterleitung« Zeugnis, indem er sagt, dafs *Lachner* »durch seine Oper Alidia die Nachteile eines nicht genügenden Buches schmerzlich empfunden habe«. Nebenbei hatte »Alidia« das Unglück, von der darauffolgenden Oper desselben Schöpfers, »Catharina Cornaro« verdunkelt zu werden. Diese allein erfreute sich, wie allbekannt, eines grofsen und nachhaltigen Erfolges. Die Münchener Premiere entfesselte Stürme von Beifall (12. Dezember 1841) und ward die Oper allgemach zum Wahrzeichen der Stadt wie ihre Frauentürme. Noch in den 60er Jahren ward sie wieder mit Erfolg hervorgesucht, nachdem sie sich in Alt- und Kleinmünchen an Popularität mit »Freischütz« und »Robert der Teufel« hatte messen können. Im Jahre 1842 schlofs ein Münchener Berichterstatter der Leipz. Allg. Mus.-Zeit. seine gemessen anerkennende Besprechung mit den Worten: »Mit vollster Überzeugung sprechen wir es aus, mit dieser Oper ist die deutsche Schule um ein dramatisches Werk reicher geworden, welches unter den ihr angehörigen zu den genialsten und gediegensten gezählt zu werden verdient.« Auch in Berlin und Mannheim hielt sich das Werk lange in beifälliger Aufnahme. Und doch ist das Buch, welches Herr v. Küstner in Paris persönlich (von Herrn St. Georges um 2000 Fr.) erstand, nicht so vorzüglich, wie dieser es fand; es ist wohl von grofser äufserer Wirkung, namentlich elektrisierte der zweite Akt das Publikum jedesmal, doch steht die innere Tragik auf schwanken Füfsen. Den

Löwenanteil des Erfolges darf der Komponist seiner in der Tat vortrefflichen Musik beimessen.

Das vollständige chronologisch geordnete Verzeichnis seiner sämtlichen Werke ist von einem in München lebenden Freunde des Meisters, Herrn Oberregierungsrat *Stetter*, mit bewundernswerter Mühe und Akkuratesse zusammengestellt und ist eingeteilt in: I. Werke, die mit Opuszahlen erschienen sind, deren 156; II. Werke, die ohne Opuszahlen erschienen sind, deren 46; III. Werke, die vom Komponisten an Verleger abgegeben wurden, aber noch nicht erschienen sind, deren 7; endlich IV: Unveröffentlichte Manuskripte, deren 116. Macht zusammen 325 Opus! In der letzteren Rubrik befinden sich — leider! — die Partituren der drei Opern »Bürgschaft«, »Alidia« und »Benvenuto Cellini« (welch letztere 1849 in München des »unzulänglichen« Textes wegen nach 3 Aufführungen zurückgelegt wurde,[1]) ein zweichöriges Miserere und zwei Werke von höchster Bedeutung, deren Veröffentlichungen ernsten Bühnenleitungen willkommen sein müßte: Die Musik zu Sophokles »König Ödipus«, die *Lachner* auf Bestellung des Königs Max II. geschrieben, und die Rezitative zu Cherubinis »Medea«. Erstere hat bei einer Aufführung der Tragödie unter Dingelstedt (1853) ihren Platz neben Mendelssohns Antigone-Musik mit allen Ehren behauptet. Die Rezitative, die überhaupt die Aufführung der »Medea« ermöglichten, sind eine stilistisch feine, mit grofsen Zügen wirkende Arbeit, womit der Komponist seine intime Vertrautheit mit der Eigenart des heutzutage tief unterschätzten Cherubini bekundet.

Als Dirigent und Komponist auf dem gleichen konservativen Standpunkt mit unerschütterlicher Überzeugung stehend, kann es *Lachner* vernünftigerweise nicht verübelt werden, wenn er einer Richtung, die ihm den Umsturz der Altäre bedeutete, vor denen er als getreuer Priester kniete, nicht fördernd entgegenkam. Das eine aber ist der jüngeren Generation ins Gedächtnis zu rufen, dafs er es war, der Wagner die unebenen Wege zur Erreichung seiner höchsten Ziele eben machte, indem er das Münchener Orchestsr bei seinem Erscheinen auf jene Höhe der Leistungsfähigkeit gebracht hatte, die allein dessen Vorkämpfer Hans von Bülow die stilgerechte Aufführung von »Tristan und Isolde«, vor den Augen der staunenden Welt und zu voller Zufriedenheit des Meisters ermöglichte. Schliefsen wir mit folgender wahren Anekdote: Als Bülow mit eben diesem Orchester die Neunte in *Lachners* Gegenwart vorführte und ihm stolz bedeutete: »Nicht wahr? das Orchester spielt die Sinfonie doch ausgezeichnet!« — antwortete *Lachner* schlagfertig: »Es wäre auch ein Wunder, wenn Sie in einem Jahre das Orchester von dem Standpunkt herunter gebracht hätten, zu welchem ich es in dreifsig Jahren hinaufgebracht habe.« —

[1]) Dafs *Lachner* nach den gemachten Erfahrungen an diesen Text seine gute Musik verschwenden konnte, wäre unbegreiflich, wenn es Dutzend anderen nicht ebenso gegangen wäre.

Lose Blätter.

XIV. Anhaltisches Musikfest.

Ein wahres Labsal für den, der einen grofsstädtischen Theater- und Konzertwinter samt grofs-industriellem (beinahe hätte ich gesagt: ideallosem) Musik-Betriebe hinter sich hat, ist doch ein solches Frühlings-Musikfest! Man kennt das freudige und darum auch so gedeihliche Zusammenwirken aller verfügbaren Kräfte bei solchen feierlichen Gelegenheiten, in den Rheinlanden und unseren mitteldeutschen Staaten — zumeist in köstlich landschaftlicher Umgebung und heiterer Naturfrische. Ein wahrer Schatz, eine Art von Reservoir der musikalischen Kultur liegt hier gehäuft, aus dem unser liebes Deutschland noch lange gespeist werden, an dessen Geist und Wesen es immer wieder neu gesunden und sich verjüngen kann. Wahrlich! es ist gut so. Und dafs dem so ist, das verdanken wir im Reiche nicht zuletzt jenen edlen Fürstenhäusern, die das ποιητικῶς grofsherzig allewege in Ehren halten, nachdem die politischen Aufgaben πρακτικῶς unwillkürlich seit 1871 mancherlei Einschränkung für sie erfahren haben. Immer von neuem haben wir da zu staunen, wie vortrefflich selbst auf dem Felde künstlerischer Ehren wie kultureller Siegestaten die gute alte Taktik des »Getrennt marschieren — vereint schlagen« sich bewährt; stets wieder zu bewundern, wie ausgezeichnet exakt auch hier eine Art von »Generalstabs-Idee« in planvoller Entwicklung wie schlagkräftiger Zusammenfassung grofser Massen funktioniert und sich wirksam erweisen kann. Dem »Volk in Waffen« tritt alsdann ein »Volk in Gesängen« gegenüber, und die ruhmreichen Kriegstaten werden zu nicht minder rühmlichen Friedenswerken der Nation, davon Generationen zehren dürfen und die Enkel wiederum »singen und sagen« mögen. So wechseln z. B. im Anhaltischen, wo diese Veranstaltungen besonders eigenartig entwickelt erscheinen, die Hauptstädte Dessau, Bernburg, Coethen und Zerbst, nach genau geregeltem Turnus, in edlem Wetteifer regelmäfsig alle zwei Jahre untereinander ab, unter steter Heranziehung der Herzoglichen Hofkapelle ad hoc, wie mit Aufgebot aller ihrer besseren Chor-Vereinigungen. Wie hier die Unter-Führer in mühsam-selbstloser Vorarbeit alle Einzelteile methodisch zu einem wirksam abgerundeten Ganzen hinleiten und dann zuletzt Einer wieder dieses Ganze zu machtvollem Gelingen meistert, ist und bleibt als Gesamtleistung ein Gegenstand aufrichtiger Anerkennung, auch wenn der komplizierte Apparat in Nebensachen vorübergehend da und dort einmal versagen sollte. Dann auch die betr. Stadtverwaltungen, Bürgerschaft wie Eisenbahnbehörden, haben — jeder sein Teil — zu diesem vollendeten »Organismus« beizutragen

und — wie Aufklärung, Pionierabteilung, Artillerie, Infanterie, Sanität und Train — die grofse Entscheidungsschlacht mit schlagen zu helfen ....

Diesmal war es ein jugendlicher neuer Hofkapellmeister, *Franz Mikorey*, der sich an des im Vorjahre verstorbenen August Klughardt Statt zum ersten Male zu bewähren hatte; und galt als Stätte das malerisch hübsche, so appetitliche Städtchen **Bernburg**, das obendrein mit seinem schmucken Kursaal ein neues, für solche Zwecke geradezu glänzendes Lokal mit ins Treffen zu führen hatte. Nun — dem Moltke ist ein Waldersee der Musik im Anhaltinischen gefolgt, der genau ebenso wie dieser, hin und wieder auch kritische Nörgler-Stimmen zu hören hat von solchen, die durchaus meinen, es müsse nun alles ganz genau wieder wie nach Moltke gehen. Und was den Festsaal im angeblichen »Jugendstil« anlangt, so berührte zwar — unterm Anhören zumal eines Werkes, wie des Lisztschen »Christus«, das wir wohl stets lieber in einer Kirche vernehmen werden — der Anblick einer über grünenden Gärten strahlend aufgehenden Sonne bei gleichzeitigem Funkeln so vieler Sterne (elektrischen Glühlampen!) am blauen Firmamente angesichts der davorstehenden Orgel immerhin seltsam genug. Wir wollen die aufsteigende Sonne indessen gerne als günstiges Omen für Bernburgs eigene Zukunft hinnehmen; und die Akustik des Raumes, die wir in den Hauptproben wie während der Aufführungen selbst an den verschiedensten Stellen zu prüfen Gelegenheit fanden, war wenigstens eine ganz ausgezeichnete. So fehlte es denn nicht an Weihe und Erhebung, und »Sieg auf allen Linien!« war die erfreuliche End-Losung, nachdem der letzte Akkord des Fest- und Schlufs-Chores aus den »Meistersingern« mit seiner ganzen Pracht verklungen war. Merkwürdig übrigens, wie diese hügelige Stadt mit ihrem langgestreckten Strafsenzuge nach dem Kurhause hinaus Bayreuther Erinnerungen zu wecken vermag! Wer da des Nachmittags gegen 5 Uhr dem belebten Schauspiele der vornehmen Wagenauffahrt den Kurgarten hinan aufmerksamen Auges folgte, mit den sich drängenden Fufsgängern daneben und den »zum Schauen bestellten«, in Scharen ausgerückten heimischen Einwohnern an den Fenstern, zur Seite oder Spalier bildend vor dem Kurhause, der konnte sich direkt in die Wagner-Festspiele selbst hier versetzt wähnen. Jedenfalls wirkte all' dies muntere Treiben mit dem freundlichen Blick zur Saale hinunter und der stolzen, abends sogar festlich beleuchteten, Fontaine vor dem Hause ungemeine Stimmung gebend zum Ganzen, trotz leider regnerischer Gesamt-Signatur der **beiden** Festtage.

Unserm Ideal von Einheitlichkeit des Programmes, um zum eigentlich musikalischen Teile nunmehr endlich zu gelangen, entsprach nun freilich der erste Tag naturgemäfs besser, an welchem einzig *Franz Liszts* so selten gehörtes grofses »Christus«-Oratorium nahezu strichlos zur Aufführung gelangte. Frohlockenderweise läfst sich von ihm berichten, dafs es siegreich unter »Hosiannah!« seinen Einzug auch in die anhaltinischen Lande gehalten hat. Dafs es, unter wohlfeilem Hinweis auf den spezifisch katholischen Tenor des Werkes, daneben auch nicht an den ablehnenden Stimmen des »Kreuzige!« fehlte, wird bei einer vorwiegend evangelischen Zuhörerschaft zunächst kaum weiter befremdlich erscheinen. Und in der Tat braucht ja auch keinen Augenblick sein Abklingen ins katholische Rituale geleugnet zu sein. Allein, abgesehen von der allumfassenden Weltsprache des **lateinischen** Textes, darf die hohe Universalität gerade dieser Schöpfung doch mit Nichten darob verkannt werden; vereint sie doch die hohe »Christus«-Idee und das »Madonnen-Ideal« harmonisch auf so eigenartige Weise zu einem hochragenden Gipfel innerhalb der Tonkunst, dafs es sich als **ein**, schlechterdings nicht mehr hinwegzudenkendes, Monumental-Werk der Kulturgeschichte wie Musik-Entwicklung aller Zeiten dokumentarisch schon heute einreichen darf. Im übrigen mufs doch auch jedem, der zu hören weifs, das »Resurrexit!« am Schlusse endgültig lehren, dafs Liszt sein »Evangelium« predigt gar gewaltig, und nicht wie unsere musikalischen Pharisäer und Schriftgelehrten. Und einzelne Stücke daraus sind obendrein wahre Perlen der einschlägigen Literatur: vorzüglich geeignet selbst für provinzielle Musikaufführungen ernsterer Art, wenn auch begreiflicherweise in Ermangelung eines guten Vorbildes ihrem Stile nach schwierig zu treffen. — Nächstdem interessierte, in *Bernhard Stavenhagens* stilecht traditionsgetreuer Interpretation, am meisten wohl der grandiose Lisztsche »Totentanz« vom zweiten Abend. Diese Komposition steht chronologisch (vergl. meine »Wagneriana«, Bd. II) genau an der Grenzscheide zwischen des Meisters Klaviervirtuosen- und seiner symphonischen Orchester-Periode, just mitten inne, und auch **das** darf — oder sollte zum mindesten nicht übersehen werden; vielleicht sogar hätte der offizielle Vortragszettel das poetische Programm dazu enthalten können. Nicht ohne guten Grund nennt sie sich dann auch im Untertitel »symphonische Variationen für Klavier und Orchester«, und wer ihr — auch im Urteile — **lediglich** als pianistischem »Bravourstück« beikommen wollte, der würde sich auf vollständig falscher Fährte ihr gegenüber befinden. Sehr interessant war sodann auch das (wenn wir recht unterrichtet sind: ursprünglich für Violinen geschriebene, übertragene) Seb. **Bach**-Konzert für vier Klaviere und Orchester, unter Stavenhagens straffer Direktion von vier jungen Damen der Münchener »Kgl. Akademie der Tonkunst«: Frl. *Bartholomay*, *Brünner*, *Gerlach* und *Mikorey* entzückend fein, sauber und exakt gespielt. »Toujours Berdux!« — hätte man hier ausrufen mögen, hätte nicht bei der vorgenannten Nummer ein blühender »Blüthner« auffällig genug figuriert. Ferner war es gewifs nur recht und billig, dafs man am zweiten Tage das ehreude Gedächtnis *Klughardts*, des früheren umsichtigen Leiters dieser Feste, durch lebensvolle Gestaltung seiner gehaltreichen C moll-Sinfonie in pietätvollster Weise zugleich beging — eines stattlichen, noch immer glanzvoll-frischen Werkes von ausgezeichneten Qualitäten, das zwar nicht eben zu denen gehört, welche unser Leben bereichern können, aber jedenfalls zu denen, welche es veredeln und verschönen. Hingegen wollten uns die mancherlei (mehr oder minder intimen) lyrischen Intermezzi der Solisten *Johanna Dietz* und *Ludwig Hefs* (von Spohr, Mikorey, Cornelius, Schubert, Wolf) in diesem Rahmen allerdings einigermafsen deplaciert erscheinen, einen so glänzenden Erfolg die Genannten sich auch damit beim dankbaren Festpublikum ersangen. Endlich bot das Hoforchester (unter *Mikoreys* geistbeschwingtem Stabe) eine grofszügige Wiedergabe der Beethovenschen »Leonoren«-Ouverture No. 3, und von dem »Ende gut, alles gut!« — den »Meistersinger«-Fragmenten (mit *R. von Milde* ganz unvergleichlich markiger Schlufsansprache als Hans Sachs etc.) hatten wir ohnedies oben bereits gesprochen. Nur eins noch: Hat man schon einmal bemerkt, wie sich im Durchführungsteile des »Vorspieles« das breite Meister-Motiv im Basse unter einem wahren Schutthaufen von Tönen, wie aus einem Chaos, ehrenhaft aber mühsam emporringt? Es berührt mich jedesmal wie eine glückliche Errettung deutschen Geistes und des Charakters unserer deutschen Tonkunst über die Wirren des 30-

jährigen Krieges hinweg und aus seinen Verwüstungen heraus auf unsere Zeit. Darum: »Ehrt eure deutschen Meister!«

Aber auch: »Ehrt eure deutschen Fürsten!« (im Sinne von Wagners »Deutscher Kunst und deutscher Politik«), die solchen Geist in persönlich anteilnehmender Wärme hochsinnig pflegen und die Defizits derartiger Veranstaltungen, gelegentlich bis zu erklecklicher Höhe, willig hinnehmen, da dann schon unsere Landesvertretungen »Kultur«-Aufgaben fast nur mehr im Sinne von »Agrikultur« zu verstehen scheinen. Bis zur letzten Note harrte der kunstbegeisterte Erbprinz Friedrich mit zahlreicher Begleitung bei diesem anhaltischen Musikfeste aus, und ich kann wohl sagen: man hat noch niemals einen Hof so anhaltend selbst die Generalproben aufmerksamst verfolgen sehen. Dazu ca. 500 Sänger, 70 Instrumentalisten, über ein gutes Dutzend solistisch beteiligter Kräfte und wiederum an 1200 Zuhörer dicht gedrängt bei festlich erleuchtetem Hause — es war ein wohltuend Bild und ein hocherfreulicher Anblick! Wohl gab es einige Unzulänglichkeiten in den äußeren Arrangements des Festes. Wir sind indessen nach persönlichem Augenscheine durchaus überzeugt, daſs sie im letzten Grunde nur mit dem diesmal so ganz neuen, noch vollständig unausgeprobten Festlokale zusammen hingen: so ähnlich mag es 1876 zu Bayreuth gewesen sein! Nur, wenn sie sich in abermals acht Jahren ähnlich wiederholen sollten, würde eine pflichtbewuſste Kritik allerdings sehr deutlich werden müssen. Soviel also nur für heute: es scheint an der entsprechenden Kunstpolizei und ästhetischen Erziehung hierzulande anscheinend noch zu fehlen; und es bildet für den temperamentvollen Süddeutschen immer von neuem wieder einen Gegenstand ehrlichen Befremdens, mit welch kargem Beifall die nüchternen Nordländer der »schenkenden Tugend« des Künstlers gegenüber ihrerseits auszukommen pflegen. — Inzwischen geht Bernburg selbst, das seine zahlreichen Gäste übrigens auch durch ein opulentes Abend-Bankett noch besonders zu ehren suchte, mit seinem ertragreichen Kalibergbau, der seit 1902 erst erschlossenen, ungemein starken Sol-Quelle (der stärksten in Deutschland!) wie seinem ganz neu errichteten, durch allen modernen Komfort ausgestatteten Kurhause einer verheiſsungsvollen Entwicklungszukunft froh entgegen, der wir nach unseren dortigen, so angenehmen Eindrücken, nur alles Gute von Herzen wünschen können.

München. Dr. Arthur Seidl.

Der Lehrer im Kirchendienst.

Von Ernst Rabich.

Sehr anschaulich schildert *C. Dillmann* in seinem bei Metzler in Stuttgart erschienenen Buche: »Der Schulmeister von Illingen« die Tätigkeit des Lehrers in der Kirche vor 100 Jahren. Morgens 5 Uhr läutete dieser die Frühglocke, um $^1/_2$7 Uhr begab er sich wieder in die Kirche, um die Schulglocke zu läuten, um 11 Uhr muſste die Mittagsglocke, um 3 oder 4 Uhr (je nach der Jahreszeit) die Vesperglocke, um 4 oder 5 Uhr die Türkenglocke und wenn die Nacht hereinbrach die Ave-Maria-Glocke (ein Überbleibsel aus der katholischen Zeit) geläutet werden. Natürlich verlangte der Sonntag seine eigenen Dienste. Lassen wir den Verfasser selbst reden:

Nach der Morgensuppe muſsten Kanzel und Altar, auch die Sitze der Gemeinderäte, die sogenannten Herrenstühle, abgewischt und vom Staub gereinigt werden; um $^1/_2$9 Uhr ward das erste Zeichen, um 9 Uhr das zweite Zeichen für den Beginn der Kirche mit je einer der drei verschiedenen Glocken gegeben. Dann hatte er im Pfarrhause das Lied, das gesungen werden sollte, zu holen, die Nummer desselben im Gesangbuch an die Kirchentafeln anzuschreiben, die Tore zu öffnen und dafür zu sorgen, daſs die ältesten Schulknaben mit allen Glocken um $^1/_2$10 Uhr zusammen läuteten. Während des Läutens ging er auf die Orgel, rief aus ihrer Höhe den Knaben zu »Höret auf« und fing an, die Orgel zu schlagen. Nach einem mehr oder weniger gelungenen Vorspiel, an dessen Schluſs die Melodie des Chorales, der gesungen werden sollte, der allmählich versammelten Gemeinde vorgespielt wurde, erhob er als Vorsinger seine Stimme und gab damit das Zeichen, auf das hin die ganze Gemeinde mit ihrem Gesang einfiel, und das Lied, bis der Pfarrer kam, durchsang. Der letzte Vers ward immer aufgespart, um erst zum Schlusse des Gottesdienstes gesungen zu werden. Während der Predigt hatte der Schulmeister keine eigene Verrichtung. Er stieg von der Orgel herab, nahm zur Beaufsichtigung der Schulkinder seinen Platz neben ihnen ein und wartete, bis der Pfarrer das Vaterunser zu beten begann. Dann gab er den 4 oder 5 ältesten Schulknaben einen Wink, diese traten heraus an das Seil der betreffenden Glocke und »läuteten aus der Kirche«. Während dem nahm der Schulmeister wieder seinen Platz auf der Orgel, verkündete mit lauter Stimme »den letzten Vers«, fing an die Orgel zu schlagen, während der Pfarrer von der Kanzel abtrat, und begann nach einigen Akkorden wieder die Melodie des Kirchenlieds, bei der die Gemeinde, dem Meister folgend, den letzten Vers absang. Wenn die Zuhörer sich entfernt hatten, hatte der Schulmeister wieder alles in Ordnung zu bringen, das gefallene Opfer in eine groſse Truhe in der Sakristei zu schütten und alle Tore zu schlieſsen. Hierauf begab er sich zum Mittagessen. Um $^3/_4$12 Uhr hatte er im Pfarrhause das Nachmittagslied zu holen und anzuschreiben, von 12—1 Uhr die Sonntagsschule zu halten und dafür zu sorgen, daſs von den Schulkindern um 12 Uhr für den Nachmittagsgottesdienst wieder das erste, um $^1/_2$1 Uhr das zweite Zeichen mit der Glocke gegeben wurde. Um 1 Uhr, wenn die Sonntagsschule zu Ende war, ward wieder mit allen Glocken zusammen geläutet. War in der Nachmittagskirche der Gesang beendet, der Pfarrer in Altar, von dem aus die einleitenden Gebete gesprochen wurden, angekommen, so trat der Schulmeister mit einem Verzeichnis der »vorstehpflichtigen« Sonntagsschüler an die Rückseite des Altars, las sämtliche Namen herunter und jedes Mädchen und jeder Bube hatte mit einem lauten »Hier« zu antworten. Die Gemeinde selbst kontrollierte, daſs kein falsches Hier gerufen wurde. Dann trat der Pfarrer vom Altar herab, wandelte durch den Kirchengang, in dem auf der einen Seite die Mädchen, auf der andern die Buben aufgestellt waren, und begann die Kinderlehre, ein Frag- und Antwortspiel vor der horchenden Gemeinde. War er damit zu Ende und schritt wieder dem Altar zu, so erhob sich der Schulmeister im Hintergrunde, um dafür zu sorgen, daſs aus der Kirche geläutet wurde. Während dies geschah, begab er sich selbst hinauf auf die Orgel, lieſs seinen Befehl »den letzten Vers« erschallen und mit Absingung desselben schloſs der Nachmittagsgottesdienst. Jetzt war auch der Schulmeister frei, am Sonntag wurden die Glocken nicht mehr geläutet, erst abends hatte er wieder Dienst, die Ave Mariaglocke durfte nicht ausfallen. Denn sie gab den Bürgern das Zeichen, daſs es Zeit sei, nach Hause zu gehen. Ob sie es alle befolgten, hatte der Schulmeister zum Glück nicht zu überwachen.

Ward an einem Festtage noch das heilige Abendmahl gespendet, oder nach dem Nachmittagsgottesdienste eine Kindestaufe vorgenommen, so waren vom Schulmeister noch besondere Vorkehrungen zu treffen, auf die aber hier nicht des weitern eingegangen werden soll.

So weit *Dillmann*!

Gewiſs haben damals Pfarrer, Lehrer und Gemeindeglieder nicht gedacht, daſs es eine Zeit geben könnte, in welcher viele der hier aufgezählten Dienste nicht mehr vom »Schulmeister«, sondern von andern Leuten besorgt würden. Und doch ist es so gekommen. Hieraus aber darf der heutige Lehrer die Hoffnung schöpfen, daſs ihm die Zukunft auch den Rest von all jenen Kirchenverpflichtungen abnehmen wird, die von ihm als eine unnötige Belästigung empfunden werden oder die er unter seiner Standeswürde zu betrachten berechtigt ist.

Es gibt nach dieser Seite hin noch mancherlei zu beseitigen.

Zunächst habe ich Bedenken gegen die Fassung des Diensteids für die mit Kirchendienst betrauten Lehrer, in welchem es heiſst: »Ingleichen sollen Sie geloben und schwören, daſs Sie Ihre Pflichten im Kirchendienst treu und gewissenhaft erfüllen und Ihren kirchlichen Vorgesetzten — dem Pfarrer und den kirchlichen Behörden — in allen amtlichen Angelegenheiten willig Folge leisten.« Dadurch ist der Kirchschullehrer — wie ich ihn nach sächsischem Muster kurz nennen will — unter ständige Botmäſsigkeit des Pfarrers gestellt. Ein pedantischer, unliebenswürdiger Pfarrer hat es in der Hand, den Kreis der »amtlichen Angelegenheiten« so weit zu ziehen, daſs dieser allen Verkehr — gewünschten und unerwünschten — zwischen Pfarr- und Schulhaus umspannt. Jede Woche, ja noch öfters kann er den Lehrer in amtlichen Angelegenheiten vor sich zitieren, um Wünsche, Befehle, Erinnerungen, Ermahnungen, Lob und Tadel vom Stapel zu lassen. Jedes Gespräch kann er zu einem amtlichen wandeln und den Herrn und Gebieter herauskehren. Deshalb wäre es besser, wenn der Eid nur verlangte: Der Kirchschullehrer hat den Anordnungen des Geistlichen in Bezug auf den Gottesdienst und gottesdienstliche Handlungen, in denen er beschäftigt ist, Folge zu leisten. Es ist ja hierdurch nicht viel gewonnen, aber die Sache ist doch bestimmter ausgedrückt und läſst bei Zwistigkeiten zwischen Pfarrer und Lehrer eine für den Lehrer günstigere Interpretation zu als die jetzige Fassung. — Wenden wir uns nun den besonderen Dienstverrichtungen des Kirchschullehrers zu: Das Gothaer Kirchen- und Pastoralrecht enthält die Bestimmung: »Die Lehrer müssen bei Taufen und Beerdigungen gegenwärtig sein und haben dabei in der herkömmlichen Weise, da sie nur von dem Beischaffen der Taufgeräte entbunden sind, zu fungieren.« — Es mögen die Funktionen der Lehrer bei diesen Kasualien in verschiedenen Orten verschieden sein, sie haben aber gemeinsam, daſs sie eine für den Lehrer sehr unangenehme Belästigung bilden, die um so fühlbarer ist, als sie ungerechtfertigt und unnötig ist, ungerechtfertigt, weil jene Funktionen mit dem Amte des Lehrers gar nichts zu tun haben, unnötig, weil sie jeder andere unbescholtene Mann aus der Gemeinde — ich denke speziell an den Altaristen — ebensogut wie der Lehrer ausüben kann, ohne daſs der Feierlichkeit der Handlungen Abbruch geschähe und ohne daſs der Ausübende das Gefühl zu haben brauchte, einen Dienst zu verrichten, der nicht seiner Stellung und Bildung angemessen sei.

Nicht minder bedenklich ist die Vorschrift des genannten Kirchenrechts: »Das Abholen der Liedernummern beim Geistlichen sowie das Anstecken derselben auf dem Chore haben die Lehrer resp. die Kantoren zu besorgen.« Ich kann nicht unterlassen, frei zu gestehen, daſs mir die in dieser Vorschrift liegende Zumutung als eine durchaus unwürdige erscheint. Man denke sich. Es klopft beim Pfarrer. Auf sein »Herein« tritt die würdige Gestalt des alten Lehrers in die Stube mit den Worten: »Ich möchte die Liedernummern für nächsten Sonntag holen.« Diese Situation würde von mir, möchte ich Pfarrer oder Lehrer sein, als eine überaus peinliche empfunden werden: man soll einem Lehrer nicht zu tun zumuten, was auch der Niedrigste im Dorfe ebensogut und vielleicht noch besser tun kann. In der Regel wird ja wohl der Kantor beide Vorrichtungen durch Schulkinder besorgen lassen. Aber das Gesetz mutet sie ihm doch zu, und ein pedantischer Pfarrer kann auf seinem Schein bestehen« und verlangen, daſs dem Gesetz auch bis ins Kleinste genügt werde. Nach demselben Gesetz hat der Altarist das Anstecken der Lieder auſserhalb des Chors zu besorgen, man fragt sich da: Warum denn nicht auch im Chor? Und wenn der Altarist die Lieder »anzustecken« hat, muſs er vorher doch die Liedernummern beim Pfarrer geholt haben. Man fragt sich da wieder: Warum läſst er sich nicht auch gleich den Zettel für den Kantor geben?

Recht bedenklich finde ich auch folgende Bestimmung: Die Funktionen der Altaristen (Nichtlehrer) sind:

a) Mitgang bei Privatkommunion und Beschaffung der vasa sacra.

b) Das Anstecken der Liedernummern auſserhalb des Chors.

c) Reinigung der Altar-, Kanzel- und Taufsteinbekleidung, sowie Auflegen derselben.

d) Aufstellen der vasa sacra sowie Beischaffung der Taufkanne und des Taufwassers in der Kirche und bei Haustaufen.

e) Aufstecken und Anbrennen der Kerzen auf den Altarleuchtern.

f) Aufstellen der Bänkchen vor der Abendmahlsfeier und bei Trauungen.

g) Öffnen und Schlieſsen der Kirche und des Gottesackers.

h) Aufstellen der Becken zu den Kirchenkollekten.

Die Funktionen b—h haben die Altaristen, wo es nötig scheint, unter Aufsicht der Lehrer, sofern diese Kirchendienst mit zu versehen haben, zu verrichten.

Es liegt auf der Hand, daſs hier dem Lehrer eine Verantwortlichkeit zugeschoben wird, die weder mit seinem Schul- noch Kirchenberuf zusammenhängt.

Man sollte doch meinen, daſs auf alle Fälle der Altarist diese Dinge ohne besondere Aufsicht verrichten könne. Wozu denn noch zwischen Geistlichen und Altaristen ein besonderes »Prügelmedium« einschieben? Sind einmal »Prügel« nötig, so mag sie doch der Geistliche dem Altaristen direkt verabfolgen.

Noch eine sonderbare Bestimmung enthält das Goth. Kirchenrecht: »Die Schullehrer haben von den Einträgen (des Pfarrers) in die Ortschroniken jeden Jahres am Schlusse desselben vollständige Abschriften zu fertigen, welche mit den Unterschriften der Pfarrer versehene Duplikate ephorieweise zu sammeln sind.« Würde man den Lehrer mit der Aufstellung einer Ortschronik betrauen, kein Mensch dürfte etwas Ungerechtfertigtes darin finden, aber die Chronik eines anderen abzuschreiben, dazu ist am Ende die Zeit des Lehrers heute doch zu kostbar.

Ich würde kein Wort über die genannten Dienste des

Lehrers verlieren, wenn ihre Abschaffung der Autorität der Kirche oder selbst der der Geistlichen irgend Abbruch täte. Aber das ist ja nicht der Fall, im Gegenteil, die Abschaffung der Mifsstände würde ein besseres Verhältnis zwischen Pfarr- und Schulhaus als es vielfach besteht, zur Folge haben und dadurch dem Ansehen der Kirche wie auch der Schule wesentlich nützen.

Vor allen Dingen würde die vorgeschlagene Reform den gesamten deutschen Lehrerstand viel kirchenfreundlicher stimmen als er es jetzt — unter dem hier und da recht fühlbaren pfarrherrlichen Druck — ist und würde jene immer energischer klingenden und immer mehr Verständnis findenden Rufe nach vollständiger Trennung des Schul- und Kirchendienstes, nach Ausschliefsung des Orgelunterrichts aus dem Seminarstudium zum Schweigen bringen. Die »reine« Ausübung des Organisten- und Kantorenamtes wird jeder Lehrer immer als eine Ehre betrachten, nur ihre Verbindung mit allerhand demütigenden Verpflichtungen macht auch sie dem Lehrerstand in seiner Gesamtheit zu einem Gegenstand, dessen Abschaffung anzustreben ist.

Das neue Leben von Wolf-Ferrari.

Von Rudolf Louis.

Über *Wolf-Ferraris* Oratorium »Das neue Leben« sind die Meinungen bei seiner Münchner Ur-Aufführung sehr geteilt gewesen. Rein äufserlich war der Erfolg ein aufserordentlich starker, wobei allerdings zu bedenken bleibt, dafs der Komponist (wenigstens halber) Münchner ist, in der hiesigen Gesellschaft viele einflufsreiche Verbindungen und auch einen weitausgedehnten Freundeskreis besitzt, dafs man es an stimmungmachender Reklame nicht hatte fehlen lassen und sogar gegen eine eventuell sich laut machende Opposition Gegenmafsregeln am Abend der Aufführung vorbereitet hatte.[1]) Immerhin bleibt nach meinem Urteil die Tatsache bestehen, dafs das Werk auch auf die überwiegende Majorität des unbeteiligten und unbefangenen Publikums einen grofsen Eindruck gemacht hat. Wogegen die Münchner Musiker, insonderheit die führenden Häupter der Münchner Komponistenschule sich sehr zurückhaltend, wenn nicht gar ganz ablehnend verhielten. Man braucht bei dieser Haltung keineswegs an persönliche Motive, an Neid, Nichtaufkommenlassen-Wollen oder dergleichen zu denken. Sie erklärt sich sehr wohl aus rein sachlichen Gründen. Für den deutschen Musiker ist *Wolf-Ferrari* eine durchaus fremdartige Erscheinung. Was er, der Sohn eines Deutschen und einer Italienerin, der Abstammung nach nur zur Hälfte ist: ein Italiener, das ist er als Musiker ganz und gar. Wenigstens für uns Deutsche: für den Italiener mag es umgekehrt sein; diesem mag seine Musik ebenso deutsch vorkommen, als sie uns den Eindruck des ausgesprochen Italienischen macht. Aufser dem des Fremdartigen erweckt dieses spezifisch Italienische der *Wolf-Ferrari*schen Musik bei dem deutsch fühlenden und empfindenden Musiker noch ein anderes Gefühl, das nämlich, als ob diese Musik durchaus äufserlich und oberflächlich sei. Wo es sich um hohe und heilige Dinge handelt — und was gäbe es Heiligeres als den Gegenstand von *Dantes* Vita nuova? —, da verlangt der deutsche Künstler auch eine Vornehmheit und Gewähltheit der musikalischen Ausdrucksweise, speziell ein Verschmähen alles und jedes Theatralischen, auf eine blofs äufsere Wirkung Berechneten, wie sie dem Romanen, insonderheit dem Italiener nicht ohne weiteres notwendig vorkommen. Wer es aber versteht, sich auf einen ganz fremden künstlerischen Standpunkt, ja unter einen ganz anderen Himmel, in eine ganz andere musikalische Atmosphäre zu versetzen, der wird unbedenklich urteilen, dafs man *Wolf-Ferrari* unrecht tut, wenn man seine Musik ohne weiteres äufserlich nennt. Und dem grofsen Publikum werden diese Bedenken überhaupt gar nicht kommen, weil seine Aufnahme- und Genufsfähigkeit, Gott sei Dank, immer noch viel zu unbefangen und naiv dazu ist.[1])

Wenn ich die Musik des »Neuen Lebens« durchaus italienisch nenne, so darf man natürlich nicht an Rossini oder Bellini denken, auch nicht an Verdi; und noch weniger an die neuitalienischen »Veristen«. Vielmehr repräsentiert *Wolf-Ferrari* einen Typus, dessen Vertreter heute gar nicht mehr so selten, aber bei uns in Deutschland noch sehr wenig bekannt sind. Ich meine den ernsten italienischen Musiker moderner Richtung mit gründlicher deutscher Schulung. Der Komponist der Vita nuova genofs — wenn auch nur kurze Zeit — in München den Unterricht *Josef Rheinbergers*, und als diejenigen Meister, deren Studium er am meisten verdankt, bezeichnet er selbst Bach und Beethoven, von denen der erstere wenigstens seine Tonsprache auch ganz direkt beeinflufst hat. Dagegen bedeutet es einen Vorteil, dessen sich zur Stunde wohl nur sehr wenig deutsche Musiker rühmen können, dafs *Wolf-Ferrari* so schreibt, als ob er niemals auch nur eine Note von *Wagner* gehört oder gesehen hätte. Der Einflufs, dem sich bei uns keiner entziehen kann und der so manchem schon gefährlich geworden ist, hat ihn, den Italiener, kaum berührt. Und noch einen anderen Vorzug weist seine Musik auf, der einem Nicht-Italiener nur dann erreichbar gewesen wäre, wenn er eine so geniale Anpassungsfähigkeit an fremde Empfindungs- und Ausdrucksformen gehabt hätte wie sie etwa Liszt besafs. In Bezug auf das nationale Grundelement ist *Wolf-Ferrari* seinem Dichter, dem grofsen *Dante*, an dem er sich inspirierte, in einer Weise kongenial, wie das nur jemand beurteilen kann, der für Derartiges ein sehr feines Empfinden hat. Ich stehe z. B. nicht an zu behaupten, dafs ich (aufser *Liszt*) keinen andern Komponisten kenne, dem es möglich gewesen wäre, den innersten Geist eines *Dante*schen Sonetts so zu treffen und musikalisch so glücklich wiederzugeben, wie das *Wolf-Ferrari* in No. 5 seines Werkes, der Komposition des wunderbaren »Negli occhi porta la mia donna«, gelungen ist. Einzig *Liszts* unerreichte Petrarca-Sonette weisen ähnliches auf.

Sehen wir so, dafs dem Nachteil, in dem *Wolf-Ferrari* sich als Italiener dem eingefleischten deutschen Musiker gegenüber in gewisser Hinsicht befindet, eine ganze Anzahl bemerkenswerter Vorteile die Wage halten — zu ihnen gehört übrigens auch die im schönsten Sinne des Wortes sangliche Behandlung des Vocalparts sowohl der Solisten wie des Chors —, so ist es ein Vorzug, der mit der Nationalität gar nichts zu tun hat, in dem ich den

[1]) Ein mir persönlich bekannter junger Musiker versuchte nach dem fünften Hervorrufe des Komponisten zu zischen, nicht weil ihm das Werk mifsfallen hatte, sondern weil er den Beifallsjubel für übertrieben hielt. Sofort trat ein Saaldiener auf ihn zu und eröffnete ihm, dafs er Weisung habe, jedermann, der zische, sofort aus dem Saal zu führen!

[1]) Dinge wie z. B. die stark »melodramatische« Schilderung des Todes der Beatrice, oder der unter Verzicht auf jegliche musikalische Bedeutsamkeit auf eine rein dynamische Wirkung ausgehende Erdbeben-Lärm im C moll-Dreiklang sind auch mir nicht eben sympathisch: aber dafs sie Eindruck machen, läfst sich nicht leugnen.

Hauptwert des Werkes erblicke, und der es nur um so sympathischer macht, als man ihn gerade in heutiger Zeit so gar selten findet. Es ist das die Frische, Naivetät und Unbedenklichkeit, mit der *Wolf-Ferrari* an seine Aufgabe herangetreten ist. Viele der allerbesten unserer modernen Komponisten leiden an allzuviel Selbstkritik, die nicht selten in hypochondrische Selbstquälerei ausartet. Davon ist *Wolf-Ferrari* ganz frei. Er redet frei von der Leber weg, so wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Den ersten Einfall, wie ihn der Augenblick gebiert, schreibt er nieder, ohne sich lange zu besinnen. Das gibt seiner Musik etwas von dem momentanen, aber auch lebendigen und unmittelbaren Charakter der Improvisation. Diese kurz angebundene Art und Weise hat gewifs auch ihre Kehrseite. Sie verleitet den Komponisten hie und da zu Flüchtigkeiten, und wenn es gilt, einen Chorsatz z. B. zu gewaltiger Steigerung aufzubauen, einen weitangelegten musikalisch-architektonischen Plan zur Ausführung zu bringen, versagt er nicht selten.[1]) Aber alles in allem bedeutet diese der Stimme des Augenblicks skrupellos folgende Unbedenklichkeit doch einen Vorzug, um den manch vornehmerer, gewählterer und raffinierterer deutscher Musiker *Wolf-Ferrari* ernstlich beneiden könnte.

Ich ziehe die Summe meines Urteils: ein Werk, das dem deutschen Musiker moderner Richtung in vieler Hinsicht als nicht verinnerlicht genug seinem individuellen Geschmack zuwiderlaufen, desto mehr aber das grofse Publikum immer und überall auf seiner Seite haben wird. Ein Werk, dem man Eigenart, Wärme, stimmungsvolle Poesie und vor allem eine starke Wirkungsfähigkeit auf alle Fälle zuerkennen mufs. Ein Werk endlich, das einen überaus glücklichen Stoff mit einem wahren und richtigen Sinn für dessen eigentümlichen Charakter musikalisch interpretiert — gerade die so reizvolle Mischung von Mystik und Sinnlichkeit, die *Dantes* Vita nuova auszeichnet, dieses hohe Lied des Amore divino, das geradezu eine poetische Illustration genannt werden kann des *Schopenhauer*schen Ausspruches, dafs Amor und Caritas ganz in der Tiefe eine gemeinsame Wurzel haben, gerade diesen Ton einer mystischen Sinnlichkeit hat *Wolf-Ferrari* in den besten Stücken seines Werkes ganz ausgezeichnet gut getroffen — nnd das daher gewifs auch in Deutschland seinen Weg machen wird, zumal wir ja eben nicht gerade allzureich sind an wirklich wertvollen neueren Chorwerken.

[1]) Ich gebe als Beleg zwei Beispiele: Der erste Chor erhält seine letzte klangliche Steigerung durch Eintritt eines Knabenchors nach Analogie des ersten Stückes der Matthäus-Passion, dem er überhaupt nachgebildet ist. Dadurch dafs *Wolf-Ferrari*, statt diesen Eintritt von langer Hand her allmählich vorzubereiten, ganz plötzlich und unerwartet seine »Ragazzi« hereinplatzen läfst — fünf Takte zuvor ist er noch in As und moduliert dann recht abrupt und ungeschickt diminuendo in vier Takten nach E zurück! — bringt er sich um jede Wirkung. (Kl.-A. S. 17 f.) Eine kaum glaubliche Flüchtigkeit sind weiterhin die schlimmen verdeckten Oktaven: { h b / f—e / g—e } (Kl.-A. S. 104, Takt 4).

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Mai. »Till Eulenspiegel«, eine »Volksoper«, wie sie der Dichterkomponist *E. v. Reznicek* nennt, kam nun auch auf unsere Bühne. Leider entsprach sie den Erwartungen nicht, die man beim Lesen des Textbuches und des Klavierauszuges hegen mufste. Was dem *Richard Straufs* mit der Musik allein gelang, das brachte *v. Reznicek* mit dem ganzen Opernapparate nicht zu stande. Und doch hat er es geschickt genug angefangen. Den Spafsmacher, den Schalk allein, der die Zeittorheiten geifselt und die bösen Sitten dadurch bessern will, dafs er sie verspottet und dem Gelächter preisgibt, stellte er uns nicht vor Augen, wohl erkennend, dafs aus einer Reihe von Späfsen, noch dazu, wenn sie in der Musikfassung räumlich zu ausgedehnt und inhaltlich nicht mit aller Deutlichkeit in die Erscheinung treten, keine Oper zu gestalten ist. So hat er denn dem Till eine Gehilfin erschaffen, durch die der Musik ein Gebiet zur Entfaltung ihres Wesens gegeben wurde, so dafs sie nun Künderin des Gemütslebens sein konnte. Es wäre ja sonst das Herz leer bei dem Werke ausgegangen, und die Scherze und Witze Tills, im Verstande geboren, hätten an der Musik nur eine — oft vielleicht anregende, oft aber auch lästige — Zutat gehabt. Auf der Bühne ist die Musik an Realitäten gebunden, nnd die hemmen und beeinträchtigen vielfach ihre Machtentfaltung. Bei dem blofsen Orchester, da hat sie keine Schranken und zaubert uns, wie *Richard Straufs* es zeigt, die übermütigsten Figuren und Begebnisse vor. — Was gelesen im Eulenspiegel-Textbuche wirkte, tat es in der Darstellung in weit minderem Mafse. Was auf dem Klaviere gewinnend klang, nahm in der Instrumentalbehandlung anderen Charakter an. Die glücklich in den Text eingefügten alten Minne- und Trinklieder traten in der ursprünglichen Musikfassung zwar an sich wirksam genug, aber neben der anderen Musik doch als abstechendes, fremdes Element auf. So wurde man trotz mancher Einzelschönheit des Ganzen nicht so recht froh. Und wenn auch die musikalische Arbeit des dritten Aktes gegenüber der des zweiten einen Aufschwung bedeutete, so war hier das Textbuch einer fesselnden Wirkung im Wege. Ja, wäre Till als tragischer Held im Kampfe mit seinen Widersachern untergegangen! Aber er kommt als siecher, lebensmüder Mann ins Spital, macht noch einen Eulenspiegelstreich und stirbt unter eitler Selbstbespiegelung. — Mit lebhaftem Bedauern sehen wir das Werk, dem so viele gute Eigenschaften innewohnen, der baldigen Vergessenheit geweiht. Sein Schöpfer könnte der Opernbühne gewifs etwas werden, wenn er einen geeigneten Stoff fände. — Unsere Aufführung des »Till Eugenspiegel« war fast in allen Stücken tadellos. In der Titelrolle zeichnete sich *W. Grüning*, als Ritter Uetz *P. Knüpfer* aus.

Die Oper im »Theater des Westens« hat ihre Aufführungen beschlossen. Unter neuer Leitung sollen sie im Herbste wieder aufgenommen werden.

Es kann nur ein flüchtiger Rückblick sein, den ich auf das Heer der Konzerte werfe, die noch in der letzten Hälfte des April stattfanden. Mit dem Mai schlofs die Konzertzeit ab. Da sei denn auch des *Sergei Kussewitsky* noch gedacht, der aus Moskau kam, sich als den Nachfolger *Bottesinis* (1823—1889) vorzustellen. Auf einem wirklichen Kontrabafs spielte er wirklich gut: klangvoll, rein, mit Ausdruck und grofser Fertigkeit. Virtuos sogar. Aber Hüpfen und Springen ist für die Jungen und Schlanken. Koloratur möge den hohen Geigen und Holzbläsern überlassen bleiben. Was nützt es auch der

Kunst, dafs jemand den Bafs beinahe so spielen kann, wie das Cello? Hätte der russische Tonkünstler sich mit diesem oder mit der Violine so eingehend beschäftigt, wie mit dem Kontrabafs, es wäre zweckmäfsiger gewesen. — Im letzten der »Modernen Konzerte« des *Richard Straufs* führte *Hans Schilling-Ziemssen* einen neuen Festmarsch vor. Als »feierlichen« bezeichnet er ihn und dachte dabei gewifs an eine Feier im Freien. Hinter dem grofsen Orchester, das die Orgel verstärkte, war noch ein besonderer Blechbläserchor aufgestellt. Es fehlten nur noch die Kanonenschläge in dem Tongebrause. Von *Leo Blech* gab es dann ein Orchesterstück »Waldwanderung«, etwas lang und etwas ungleichmäfsig in Wert und Stil, aber doch ansprechend. Ein Bafslied von *Richard Straufs* mit Orchester »Das Tal«, ist vortrefflich, wenn man die Gattung gelten läfst; sogar einfach. Ein anderes von *F. von Schirach*, »Lethe«, ist dagegen etwas schwülstig. — *Rob. Wiemann* zeigte in seinem Konzerte, dafs er ein guter Orchesterleiter, aber ein viel weniger guter Tonsetzer ist. Den unglückseligen »Enoch Arden«, der in den letzten Jahren zweimal vergeblich als Oper und einmal als Melodram verarbeitet ist, läfst er nochmals als symphonische Dichtung erscheinen, gut instrumentiert, an musikalischem Gehalt jedoch etwas dürftig. Günstigeres ist auch über sein Orchesterwerk »Erdenwallen« nicht zu sagen, geschweige denn über seine Lieder. — Recht wenig besagte auch die lange Liederreihe, die ein vornehmer Tonsetzer unter dem Namen *Max Gus* uns in seinem Konzerte zu hören gab: Gesangsphrasen mit harmonischer Unterlage, golden aber gegen das musikalische Blech, das der Amerikaner *Patrick O' Sullivan* an Orchester-, Klavier- und Gesangstücken in einem eigenen Konzerte uns vorführte. Das war wirklich form- und inhaltleeres Zeug. — In der langen Reihe der Lieder von *Paul Schwers* fand sich manches Ansprechende, das auf noch Besseres hoffen läfst. — Ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello, F dur, op. 25, von *Georg Schumann* erwies sich als ein sehr ansprechendes und wirksames Werk, zu dessen Ausführung allerdings drei virtuose Spieler gehören. Ein Klavierquintett von *Hugo Kaun*, f moll, op. 39, spricht mehr durch sorgsame Arbeit als durch seelischen Gehalt an. Rud. Fiege.

Dresden. Die Opern-Saison hat nicht annähernd das gehalten, was sie anfänglich zu versprechen schien. Man meinte, allmonatlich auf eine Novität rechnen zu können und dazu noch auf die eine oder andere Neueinstudierung. Statt dessen gab es im zweiten Teile der Winter-Spielzeit überhaupt keine Novität mehr — es sei denn, man rechne *André Wormsers* Pantomime »Der verlorene Sohn«, an sich ein Meisterwerkchen musikalischer Kleinkunst, zur Opernliteratur, was doch nicht wohl angängig ist. Nun, und bis Mitte Mai bescherte man uns noch ganze drei wichtigere Neueinstudierungen: »Odysseus' Heimkehr«, »Amelia« und »Falstaff«. In ihnen aber kamen zugleich weitere Planungen zum Ausdruck, zu denen die Anregungen des Oberbürgermeisters unserer Stadt Veranlassung boten. Dieser nämlich möchte zum höheren Glanze der deutschen Städte-Ausstellung die hierselbst in der Zeit vom 20. Mai bis 20. September stattfindet, sich auch Dresdens Bühnen bewähren sehen. So heifst es, dafs nur auf sein Ersuchen das Residenztheater während des Sommers seine Pforten offen hält, ja sogar an die Königl. Generaldirektion erging einem on dit zufolge die Anfrage, ob nicht die Oper diesmal auf ihre Ferien verzichten könnte. Kurz, jedenfalls dankt man die in den drei Neueinstudierungen sich kundgebende Rührigkeit nicht am wenigsten den Anregungen von der gedachten Seite. Figurierten doch sogar auf den zum Versandt gekommenen Prospekten der Ausstellung als zugkräftige Grofstaten der Dresdener Oper u. a. *Verdi*- und *Bungert*-Cyklen. Letzterer sollte seine besondere Weihe erhalten durch das Schlufswerk der Odyssee-Tetralogie, durch die Musiktragödie »Odysseus' Tod«, auf deren Uraufführung man nun schon seit Mitte April wartet. Denkt man, dafs man mit diesem Cyklus keine besondere Ehre einlegen kann? Oder sind es wirklich blofs die renitenten Sänger, die immer wieder die Planung zum Fall bringen, indem sie ihre Rollen dankend zurückgeben? Was auch die Gründe sind, das Facit bleibt das gleiche. Die Sache wird immer wieder verschoben. Jetzt heifst es, »Odysseus' Tod« soll »noch vor Schlufs der Spielzeit« herauskommen. Also warten wir's ab! Mit dem Verdi-Cyklus geht es jetzt flotter vorwärts, nachdem *v. Schuch*, der nun einmal der ist, der sich alle gröfseren Unternehmungen vorbehalten hat, von seinem Frühlingsurlaub zurückgekehrt ist. Der schöne Erfolg, den »Amelia« hatte, mufste ermunternd wirken. Das Werk mutete ungeachtet seiner Schwächen, deren wesentlichste man in dem spezifisch »Opernhaften« erblicken mag, das mit dem Text in die Musik drang, recht frisch und unmittelbar an; wobei allerdings zu bedenken, dafs *Schuch* ein Verdi-Dirigent ohne Gleichen ist, und dafs man eine glänzende Besetzung der Hauptrollen ins Treffen führen konnte. Es sei darauf hingewiesen, dafs Frau *Abendroth* die Amelia in einer allerdings mehr lyrischen Auffassung vorzüglich gibt, dafs Herr *Burrian* ein Tenor ist, der in der italienischen Oper zu Hause ist, dafs Herr *Scheidemantel* als Renée excelliert u. s. w. Dann kam, wiederum unter *Schuchs* genialer Leitung und in den beiden männlichen Hauptrollen mit den Herren *Scheidemantel* (Falstaff) und *Perron* (Ford) glänzend besetzt, »Falstaff« an die Reihe, auch ein Werk, das geeignet ist, die Planung eines Bungert-Cyklus in einem eigenen Lichte erscheinen zu lassen. Wie wenig wirkte diesmal schon »Odysseus' Heimkehr«, das notorisch beste der bisher gehörten Werke der Tetralogie! Welche klaffende Lücke zwischen Wollen und Vollbringen! Und dagegen die Tonschöpfung, die der italienische Meister im Alter von 80 Jahren der Welt übergab! Mag man auch mit Recht einwenden, sie sei mehr das Produkt der Kunsterfahrung, als der Inspiration. Welche Fülle von Geist, von feinem Witz offenbart sie! Wie meisterlich spielt der Maestro seine Trümpfe aus in Gestalt eines prickelnden Parlandostils, einer an genialen Einfällen reichen Orchesterverwendung! Nun und überdies für einen, der das Alter des Psalmisten überschritten, erweist sich auch die melodiöse Erfindung noch recht achtunggebietend. Also sempre avanti mag man denen zurufen, die hierselbst für einen Verdi-Cyklus eintreten. — Was ficht es an, dafs der Meister ein Italiener war, — Nur keinen Chauvinismus in Sachen der Kunst! Er war ein Grofser und das genügt. »Otello« und »Falstaff« beispielsweise bleiben Ecksteine im Tempel der musikdramatischen Kunst, mögen diese Werke selber kein »ewiges Leben« auf der Bühne haben, dazu sind sie zu programmatischer Natur. Aber als Kundgebungen eines ausgesprochen dramatisch veranlagten Tondichters gegen den »Sänger der deutschen Sage« werden sie nachwirkende Bedeutung erlangen. Denn in der Tat, es sind Produkte eines kämpfenden Geistes. Verdi verficht in ihnen seine Anschauungen vom Wesen des musikalischen Dramas, die denen Wagners diametral zuwiderlaufen. Er streitet in ihnen gegen die »unendliche Melodie«, gegen die selb-

ständige, sinfonische möchte man sagen, Verwendung des Orchesters, gegen das Prinzip der Leitmotive etc., kurz gegen das System, das sich der Bayreuther Meister in staunenswerter Genialität für seine Schöpfungen konstruierte. In der richtigen Erkenntnis, dafs man wohl Dichtungen romantischer, in Stimmungen sich auslebender Art mit dem letzteren beikommen kann, niemals aber einem wirklichen Drama, betont er mit schroffer Nachdrücklichkeit die bei aller Erhöhung des Ausdrucksreichtums dienende Stellung des Orchesters und die führende Rolle der Singstimmen. Allerdings, und das ist die Schwäche der beiden Werke, merkt man die Absicht nicht selten zu deutlich. Die Reflexion leitete die Feder des Komponisten, sie hielt ihn zu oft zurück, einmal der Regeln nicht zu achten. Und so kommt es, dafs er sein Italienertum fast ganz vergifst, dafs er jeder breit ausströmenden Kantilene aus dem Wege geht und schliefslich genau so in der Auflösung geschlossener Formen das Heil erblickt, wie der, den er bekämpft. Bei Licht betrachtet also können diese Werke, so bedeutsam sie an sich und so richtig die Prinzipien sind, die sie vertreten, zugleich lehren, wie schliefslich alle Theorie grau ist, wie es in Kunst und Leben ohne Kompromisse nicht abgeht. Otto Schmid.

München, im April 1903. Von berühmten auswärtigen Virtuosen erschienen bis jetzt bei uns (aufser den schon früher genannten) am Klavier: *Reisenauer*, *Lamond*, — der einen interessanten Versuch mit der theoretisch in letzter Zeit so vielfach diskutierten Verdunkelung des Konzertsaals machte — *Candra Droucker* und *Bertha Marx*, mit der Violine *Gabriele Wietrowetz*, *Franz Ondricek*, *A. Petschnikoff* und *P. de Sarasate*. Wenig Eindruck machte der Pariser *Sigismund Stojowski* mit dem auch von Dr. *Otto Neitzel* gespielten Beethovenschen G dur-Konzert, während man in dem Londoner *Georg Liebling* mindestens einen temperamentvollen Virtuosen kennen lernte. Ein glänzender und eminent musikalischer junger Geiger ist der blinde Amerikaner *Edwin Grasse*. Neben diesen fremden Gästen hielten sich die einheimischen Künstler *Richard Rettich* (der erste Konzertmeister des Kaimorchesters) mit dem Brahmsschen Violinkonzert, *A. Schmid-Lindner* mit dem Beethovenschen Es dur-Konzert und vor allem der ernste und tiefe *Guido Peters* mit einem selbständigen Klavierabend vortrefflich. Ein von Wien gekommener junger Pianist *Richard Buhlig* mufs schon deshalb erwähnt werden, weil er ein so imposantes Werk wie *César Francks* in Deutschland kaum bekanntes Prélude, Choral et Fugue in sein Programm aufnahm. Eine ganz jugendliche Klavierspielerin, *Wanda von Trzaska*, erweckte die Hoffnung auf eine nicht gewöhnliche künstlerische Entwicklung.

Wie unter den Instrumentalisten Kiefer, verdient in der Aufzählung der aufgetretenen Gesangskünstler die unvergleichliche *Johanna Dietz* einen besonderen Ehrenplatz. Sie veranstaltete einen Cornelius- und einen Liszt-Abend, was ganz allein schon etwas bedeuten will. Ihre Stimme ist nicht mehr ganz frisch und ihre Gesangskunst als solche durchaus nicht einwandfrei. Und trotzdem, — was dieses wunderbare Weib namentlich bei dem Liszt-Abend an seelischer Vertiefung, an vollem restlosen Aufgehen des eigenen Ich in der künstlerischen Aufgabe leistete, was sie für erschütternde, den ganzen inneren Menschen aufrüttelnde Wirkungen hervorzubringen wufste, das bedeutete für mich ein Erlebnis, wie es mir im Konzertsaal in gleicher Weise kaum jemals zuvor zu teil geworden war. Im übrigen begnüge ich mich damit, aus der endlosen Schar der Sänger und Sängerinnen diejenigen hervorzuheben, die durch aparte, geschmackvolle Programmwahl oder die aufsergewöhnliche Qualität ihrer Leistungen sich bemerkbar machten. *Marie Hertzer-Deppe* brachte Lieder von *G. Mahler*, *H. Wolf*, *P. Cornelius* und *M. Schillings* — darunter einige Nummern aus dem durchweg bedeutenden, zum Teil (»Und wieder ein Gang durch die Haide« !) ganz wunderbar schönen neuen Cyklus »Erntelieder«, *Eugenie Zeiz* solche von *Thuille*, *Julius Schweitzer* von *H. Wolf*, *M. Urban*: Liszt, *Anna Busse*: Cornelius, Wolf und R. Straufs, der als Vortragskünstler herrlich und auch stimmlich wie gesanglich seit dem vorigen Jahre ganz gewaltig fortgeschrittene *Ludwig Hess*: A. Ritter, Cornelius und Liszt. Zwei Duetten-Abende, die *Agnes Stavenhagen* mit *Iduna Walter-Choinanus* veranstaltete, waren interessant, wogegen es bedauerlich erscheint, dafs Frau Stavenhagen es über sich gewann, die Lieder eines so krassen Dilettanten, wie *K. von Kaskel* einer ist, öffentlich zum Vortrag zu bringen. In einem besonderen Abend trat der treffliche *Josef Loritz* für Münchener Komponisten ein. Mit Gesängen von *Max Schillings*, *Max Reger* und *Guido Peters* wufste er in nachhaltigster Weise zu fesseln, während man von den Liedern des (nunmehr in Dessau als Kapellmeister wirkenden) *Mikorey* den Eindruck einer nicht eben sehr sympathischen Kapellmeistermusik empfing.

Der Klavierbegleiter spielt in einem modernen Lieder-Abend eine so wichtige, dem Sänger selbst fast gleichwertige Rolle, dafs es gewifs gerechtfertigt ist, wenn ich schliefslich auch noch die Namen derer nenne, die als solche sich hervortaten. Es sind dies der namentlich als Liszt-Begleiter unübertreffliche *Berthold Kellermann*, *A. Schmid-Lindner*, *Josef Schmid*, *Pauline Hofmann*, von Auswärtigen *Hermann Zilcher*. Sie alle überragt aber *Max Reger*, dessen ganz fabelhaft nuancenreiche und poesievolle Begleitungskunst wohl den Gipfel des auf diesem Gebiete bis zur Stunde Erreichten darstellt.

Im Monat März stieg die Konzert-Hochflut in einer Weise an, wie es hier noch nicht erlebt worden war. Aber nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ brachte diese Zeit den Höhepunkt der Saison. Dessen durfte man sich aufrichtig freuen, wenn es auch zu bedauern blieb, dafs fast alle die grofsen musikalischen Ereignisse, statt sich über den ganzen Winter annähernd gleichmäfsig zu verteilen, in der verhältnismäfsig kurzen Spanne Zeit eines einzigen Monats sich zusammendrängten. Im Vordergrund des Interesses standen drei Unternehmungen: ein moderner Abend, den *Bernhard Stavenhagen* veranstaltete, die deutsche Ur-Aufführung der Vita nuova von *Ermanno Wolf-Ferrari* durch den Porgesschen Chor-Verein unter Leitung des Komponisten und endlich ein grofses Orchester-Konzert mit eigenen Werken von *Hans Pfitzner*. *Stavenhagens* Moderner Abend, eine Unternehmung, mit der ihr Veranstalter von neuem seine eminente Tatkraft und auch vor persönlichen Opfern nicht zurückschreckende Initiative bewies, war fast ausschliefslich Münchner Komponisten gewidmet. Es kamen zu Wort der den Lesern der Blätter für Haus- und Kirchenmusik durch seine Abhandlung über *Philipp Wolfrums* Weihnachtsmysterium und seinen kanonischen Chor »Nachtgefühl« bekannte *Edgar Istel* mit einer flotten und gut klingenden »Singspiel-Ouverture«, *Max Schillings* mit seinem »Zwiegespräch« für Violine, Violoncello und kleines Orchester, einem vornehmen und stimmungstiefen, aber in der thematischen Erfindung nicht sehr starken und in der äufseren Wirkung ein wenig spröden Stücke, *Ludwig Thuille* mit dem entzückenden 3. Akte seines Bühnenspiels »Gugeline«, *Felix vom Rath* mit seinem schon öfter gehörten talentvollen Klavier-Konzert in b moll op. 6, das Frau *Anna Langenhan-Hirzel* wieder einmal Gelegenheit gab zu zeigen, dafs sie

eine der genialsten Interpretinnen moderner Klaviermusik ist, und schliefslich als einziger Nicht-Münchner der jüngst heimgegangene *Hugo Wolf* mit dem Monolog des Lukas aus der komischen Oper »Der Corregidor«, einem Meisterstücke ursprünglicher musikalischer Gestaltungskraft, das *Anton Dressler* aufserordentlich wirkungsvoll zur Geltung brachte. Unter den zahlreichen Verdiensten, die sich *Stavenhagen* in diesem Winter um das hiesige Musikleben erworben, war die Veranstaltung dieses Abends das gröfste und dankenswerteste.

Einen glänzenden Erfolg hatte *Hans Pfitzner* mit dem Konzerte, das er [hier unter Mitwirkung des Kaim-Orchesters, der Berliner Opernsängerin Frau *Marie Knüpfer-Egli* (Sopran) und der Herren *Ludwig Hess* (Tenor) und *Hermann Gausche* (Bariton) veranstaltete. Und zwar möchte ich diesen Erfolg um so höher anschlagen, als *Pfitzner* sowohl persönlich als künstlerisch zuvor in München so gut wie unbekannt gewesen war. Das Programm bestand aus dem 1. Orchester-Vorspiel der Musik zu Ibsens »Fest auf Solhaug«, der Erzählung Dietrichs aus dem Musikdrama »Der arme Heinrich«, der Ballade für Bariton mit Orchesterbegleitung »Herr Oluf«, einem grofsen Teile des 1. Aktes der Oper »Die Rose vom Liebesgarten« und einer Anzahl von Klavier-Liedern für Sopran. Es sind nun fast über 10 Jahre her, dafs *Pfitzner* mit seinem »Armen Heinrich« so gewaltiges Aufsehen erregte und sich mit einem Schlage in die vordersten Reihen des jungen Wagner-Nachwuchses stellte. Seitdem war wenig mehr von ihm die Rede. Seine zweite Oper mufste sogar an einem kleinen Provinz-Theater (zu Elberfeld) ihre in jeder Beziehung ungenügende Ur-Aufführung erleben. Nach dem Eindruck des Münchner Konzertes steht zu erwarten, dafs der Name *Pfitzner* nun nicht mehr in Vergessenheit geraten wird. Was leider nur erst wenige wufsten, dafs dieser geniale Künstler, der seit dem »Armen Heinrich« zu den gröfsten Hoffnungen unserer zeitgenössischen Tonkunst gehörte, in der »Rose vom Liebesgarten« unwiderleglich bewiesen hat, dafs man nicht umsonst so hochgespannte Erwartungen in ihn gesetzt hat, dafs er in der Tat zu den Auserwählten gehört — es gibt sehr viele urteilsfähige Leute, die in ihm die gröfste musikalische Begabung der Gegenwart erblicken —, diese Erkenntnis wird sich wohl nun immer mehr Bahn brechen und einen Mann an den ihm gebührenden Platz rücken, der mehr als irgend ein anderer unter den zeitgenössischen Musikern zu leiden gehabt hat unter den widrigsten Schicksalen, von denen sein langes Unbekanntbleiben und Unbekanntwerden das schlimmste war. Einen guten Erfolg hat die Veranstaltung des Münchner Konzertes ja bereits gezeitigt: »Die Rose vom Liebesgarten« ist von der Leitung unseres Hoftheaters —, die übrigens nun *Thuilles* prächtigen »Lobetanz« doch endlich herausgebracht (und zwar mit sehr starkem Erfolg) und *Hugo Wolfs* »Corregidor« noch für diese Saison versprochen hat — zur Aufführung angenommen worden. Rudolf Louis.

— Bei Breitkopf & Härtel erscheinen Joh. Peter Sweelincks (1562—1621) und Joh. Jakob Frobergers (17. Jahrhundert) Werke in Gesamtausgaben. Für den praktischen Gebrauch veröffentlicht die Firma eine Auswahl von *Sweelincks* besten Chorwerken, von denen bereits 5 Nummern fertig vorliegen.

H. S. Dem Vorsitzenden des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland Geheimen Kirchenrat Professor D. *H. A. Köstlin* in Darmstadt, ist von folgender Verfügung offiziell Kenntnis gegeben worden. Berlin W. 64, den 19. Februar 1903. Der Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten. U IV. No. 170. G I. Der siebzehnte, deutsch-evangelische Kirchengesangvereinstag zu Hamm hat im Juni 1902 auf Antrag des Superintendenten Nelle folgenden Beschlufs gefafst: »Der Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland legt den Provinzial- und Landesvereinen ans Herz, die kirchlichen Behörden oder die Synoden ihres Landes oder ihrer Provinz zu bitten, ihnen einen jährlichen Beitrag zu ihrer Arbeit für Hebung des Kirchengesanges zu bewilligen. Indem ich die Aufmerksamkeit des Königlichen Landeskonsistoriums auf diesen Beschlufs lenke, spreche ich den Wunsch aus, dafs etwaige Anträge in obiger Richtung von demselben mit Wohlwollen aufgenommen und eventuell der Beratung und Berücksichtigung der Landessynode empfohlen werden. Die Verhandlungen des siebzehnten deutsch-evangelischen Kirchengesangvereinstages sind bei Breitkopf & Härtel in Leipzig im Druck erschienen. Besondere Beachtung verdienen darunter die in dem Referate des Königlichen Musikdirektors und Kantors *Richter* in Eisleben über „Volkskirchenkonzerte und liturgische Andachten in Stadt und Land" gegebenen Anregungen. In Vertretung: Wever. An das Königliche Landeskonsistorium in Hannover.« — Dieselbe Verfügung ist an die sämtlichen Konsistorien der neuen Provinzen der preufsischen Monarchie ergangen. Sie bedeutet einen beherzigenswerten Vorgang für die auf die künstlerische Hebung des evangelischen Gottesdienstes gerichteten Bestrebungen der Kirchengesangvereine; es wäre gewifs mit Freuden zu begrüfsen, wenn die Regierungen der anderen deutschen Staaten in Erkenntnis der grofsen Bedeutung der Sache bald folgen würden.

Besprechungen.

Barth, Herm.: Geschichte der geistlichen Musik. Berlin, Verlag von A. Schall.

Es ist nicht leicht, in einer Musikgeschichte nur einen Zweig der Musik zu berücksichtigen, da die Entwicklung dieser Kunst ein beständiges Ineinandergreifen aller Zweige, vielleicht abgesehen von den Anfängen, zeigt. Aus diesem Grunde mufs der Leser oft auf strenge Logik verzichten und mit einer nur »streifenden« Darstellung gewisser Partien vorlieb nehmen. Immerhin wird das Gebotene dem Dilettanten genügen. Für eine 2. Auflage empfiehlt sich Berücksichtigung der neusten Komponisten auf geistlichem Gebiete, die bereits eine musikgeschichtliche Stellung einnehmen.

H. W.

von Schuck, W. C. L.: Wellenlehre und Schall. Autorisierte deutsche Ausgabe, bearbeitet von Prof. Dr. *Hugo Fenkner*. Mit 176 in den Text eingedruckten Abbildungen. Braunschweig, F. Vieweg & Sohn. 358 S. Preis 8 M.

Das Werk zeichnet sich durch eine klare und anschauliche, sowie auf tiefster Sachkenntnis beruhende Darstellung aus und legt den gegenwärtigen Stand der theoretischen und experimentellen Forschung auf dem behandelten Gebiet dar. Eingestreut sind viele historische Notizen, Literaturangaben und Verweisungen auf Quellenwerke. Die Figuren sind sehr instruktiv. Ein Namen- und Sachverzeichnis erhöht die Brauchbarkeit des Buches. Die vortreffliche Übersetzung kann Lehrenden und Lernenden, sowie auch denjenigen, welche die Akustik als Hilfswissenschaft der Musik studieren wollen, auf das wärmste empfohlen werden.

Gotha. Dr. F. Lefler.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



VII. Jahrgang.
1903.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 7.
Ausgegeben am 1. Juli 1903.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Felix Draeseke.

Von **Gerhard Schjelderup**-Dresden.

Die wahrhaft echten und grofsen Tondichter Deutschlands haben alle ein Leben voll von Kämpfen, Enttäuschungen und Entbehrungen verbracht, mehrere sind wie *Schubert* in jungen Jahren am Kampf ums Dasein zu Grunde gegangen, um viele Jahre nach ihrem Tod erst erkannt zu werden, andere wie *Schumann* und *Hugo Wolf* sind plötzlich »Mode geworden«, nachdem sich ihr Geist des Kämpfens müde verfinstert, und ihr Ruhm hat sich überall verbreitet, während die armen im Irrenhaus elend dahinsiechten. — Die tragische Muse wandelt so treulich mit der heiligen deutschen Kunst Hand in Hand, dafs ein allgemeiner Erfolg eines jungen Künstlers recht verdächtig erscheint. In den meisten Fällen ist »der berühmte Meister« entweder ein Flachkopf, dessen seichte Ergüsse bei wahlverwandten Seelen überall »herzliche Aufnahme« findet *(Nefsler)* oder ein geriebener Geschäftsmann und Scharlatan, der die Geheimnisse der Reklame und die Geschmacksverirrungen der grofsen Masse auszunützen versteht.

Ein Tondichter, der bei den edelsten Künstlern und Kunstkennern seiner Zeit volle Anerkennung findet, während ihm die grofse Masse fern bleibt, darf sich getrost dem Glauben hingeben, dafs sein Leben und Schaffen nicht vergebens gewesen, und dafs die Zukunft die reichen Schätze verwerten wird, welche die träge Gegenwart nicht im stande war zu heben. Seine Leiden sind dieselben gewesen wie diejenigen aller grofsen deutschen Meister und er hat die innige Befriedigung, die hohe Kunst nie verraten zu haben.

Felix Draeseke hat dasselbe durchmachen müssen wie die anderen grofsen Künstler, und erst in der letzten Zeit fängt man an, die Bedeutung des 68jährigen Tondichters und Schriftstellers einiger-

maſsen zu fassen. — Mehrere hervorragendere Musikschriftsteller *(Bernhard Vogel, O. Schmid, F. A. Geissler, Lvovsky* u. s. w.) sind wiederholt für Draeseke eingetreten, einige unserer groſsen Dirigenten *(Nikisch, Nicodé, Steinbach)* haben sich seiner Orchesterwerke angenommen, talentvolle Schüler haben seinen Ruf verbreitet, aber im groſsen und ganzen steht Draesekes Name in keinem vernünftigen Verhältnis zu dem Überreichtum seiner künstlerischen Leistungen. Obgleich die aufgeführten Werke überall Erfolg erzielten, fanden sie jedoch keine allgemeine Verbreitung, eine Tatsache, welche nur demjenigen erstaunlich scheint, der die allgemeine Trägheit unserer Konzertverhältnisse nicht kennt.

Draesekes Schaffen ist auſserordentlich reich, seine Persönlichkeit dermaſsen vielseitig, daſs er sämtliche Saiten der menschlichen Seele berührt. — Seine entzückenden, meistens sehr einfach gehaltenen Lieder, sollten überall populär sein. Alle menschlichen Gefühle und Stimmungen finden hier überzeugende, warmblütige Töne. Die wundervolle Bergidylle ist schon eine ganze Welt für sich. Süſse Innigkeit, geheimnisvolles Grauen, neckische Heiterkeit, Zauber-Romantik, glühende Liebe und überschäumende Jugendfreude vereinigen sich hier zu einem einheitlichen äuſserst plastischen Bild. »Mitternacht« ist eines der tiefsten Gesänge, die mir bekannt sind, »Des Glockentürmers Töchterlein« ist von übermütigen, reizenden Amorinen umflattert, während tiefes Mitleid mit dem schwachen und verteidigungslosen im »Kranken Kind« innige Töne findet. — Schon die Lieder zeigen, wie unzutreffend die so oft wiederholte Beobachtung von der »Herbigkeit« Draesekes ist. Es gibt in der ganzen Musikliteratur kaum ein Lied das sanfter ist als z. B. »Am Wege stand ein Christusbild«, »Herbst« u. s. w. Pausanias, die gewaltige Ballade, hätte Gelegenheit genug gegeben, diese vielbesprochene Herbigkeit hervortreten zu lassen, und doch wird man in Draesekes groſszügiger und einheitlich erfaſster Tondichtung die volle Klangschönheit einer edlen Tonsprache hören, in welcher uns männliche Kraft und Würde, tiefe Erschütterung, Liebe und brennende Sehnsucht begeistern.

Es ist kaum zu glauben, daſs diese im besten Sinne volkstümlichen Lieder keine gröſsere Verbreitung gefunden! — — — Ebenfalls erscheint es unbegreiflich, daſs Draesekes Quartett und Quintett nicht überall gespielt werden, und daſs die entzückende Ddur-Serenade, deren holde Frühlingsklänge doch jeden Zuhörer berauschen müssen, nicht auf jedem Konzertrepertoire vorzufinden ist. Daſs die beiden ersten Sinfonien nie gespielt werden und die Tragica, trotzdem sie, wo man sie zu hören bekam, mit gröſster Begeisterung aufgenommen wurden, nicht überall zu Hause ist, liegt an allgemeinen Zuständen, die ich hier nicht näher besprechen kann. Seit Beethoven verlangt man von einem Sinfoniker Groſszügigkeit und kräftige Gestaltung eines reichen Inhalts. Und ich glaube kaum, daſs es seit Beethoven eine Sinfonie gibt, die in dieser Beziehung der Tragica gleichgestellt werden kann. — Und wenn ich an die gewaltige Klaviersonate, welche in freien Formen die erhabenste Sprache spricht, an die lebensvolle, musikreiche Cello-Sonate denke, muſs ich mich selber fragen: sind denn die Menschen wahnsinnig, daſs sie sich solcher Gaben nicht innig freuen? — Und während die unglaubliche Seichtigkeit eines Nesslers, der rohe Dilettantismus eines Mascagnis die Welt bezwingt, liegen nicht weniger als 5 Opern von *Draeseke* beinahe ganz unberücksichtigt da. »Sigurd« sollte in Weimar aufgeführt werden, als Liszt, ein groſser Bewunderer Draesekes, wegen dem Cornelius-Skandal sich von der Leitung des Theaters zurückzog. Später hat niemand sich um dieses Jugendwerk Draesekes gekümmert, obgleich namentlich der erste Akt nach Liszts Urteil zu den hervorragendsten Schöpfungen der neueren Zeit gehört. »Herrat« in 1878—79 entstanden, wurde in Dresden begeistert aufgenommen, verschwand aber nach 9 Aufführungen wegen der Krankheit eines Sängers vom Repertoire, während »Gudrun« nur in Hannover zur Aufführung gelangte. Eine sehr groſs angelegte Oper »Bertrand de Borne« und eine kleine vor wenigen Jahren geschriebene »Fischer und Chalif« harren noch ihrer ersten Aufführung.[1]) Ich habe die Dichtungen der drei groſsen Werke durchgelesen und fühle mich davon überzeugt, daſs sie bei pietätvoller Aufführung bedeutende Bühnenwirkung erreichen würden. Sie stehen hoch über dem Durchschnitt der Operntexte und verraten eine bedeutende Begabung. »Bertrand de Borne« zeigt die gröſste dichterische Reife, während in »Herrat« und »Gudrun« naive Kraft, Frische der Empfindung und Sinn für lebendige Vorgänge auf der Bühne deutlich hervortreten. Leider kenne ich von der Musik nur einen Teil, da mehrere der erwähnten Werke lediglich als Manuskripte vorhanden sind. »Herrat« und »Gudrun« gehören zweifellos zu den bedeutendsten Musikdramen des vergangenen Jahrhunderts. — Eine das ganze Seelenleben umfassende schöpferische Begabung spricht sich hier in einer überreichen musikalischen Sprache aus. Die Form ist sehr frei und doch fest gefügt, die Instrumentation meisterhaft. Die Motive sind dermaſsen charakteristisch, daſs die handelnden Personen schon durch einige kräftige Striche gezeichnet, gleich volles blühendes Leben erlangen. Berauschender Wohlklang und leidenschaftliche Macht des Ausdrucks wechseln ab, und groſsartige Steigerungen führen den hingerissenen Zuhörer auf

[1]) Auch zwei spätere Dichtungen »Valeria« und »Merlin« sind vollendet.

die Höhen des Dramas. Der Stil beider Werke ist ganz eigenartig, obgleich man selbstverständlich merken kann, dafs sie nach »Tristan« und dem »Ring« entstanden sind. Die Musik der anderen drei Opern kenne ich leider nicht, werde mich aber später einmal gelegentlich damit beschäftigen.

Reizende Klavierkompositionen, in denen sich Draeseke mit *Schumann* und sogar *Chopin* begegnet, wie z. B. »Scheidende Sonne« etc. sind in die Quelle zartester Poesie getaucht. — Die tief religiöse Seite in Draesekes Natur zeigen sein Requiem, die Messe und das gewaltige Mysterium »Christus«,[1]) das aus einem Vorspiel und drei Oratorien besteht. — Als gläubiger Christ hat Draeseke das Christentum verherrlicht, indem er das ganze Leben Christi von seiner Geburt an schildert, eine künstlerische Tat, die man hisher nur in Oberammergau gewagt hatte. Doch wünscht er keine scenische Darstellung, schon weil es ihm widerstreht, den Heiland auf der Bühne zu sehen.

Draesekes Leben ist reicher an inneren als an äufserlichen Erlebnissen. Geboren 1835 zu Koburg, sollte er zuerst Theologie studieren, doch seine Liebe zur Musik trat immer stärker hervor, so dafs sein Vater ihm gestattete, sich dieser Kunst gänzlich zu widmen. 1852 kam er nach Leipzig und studierte einige Zeit unter *Rietz* und *Hauptmann*, fühlte sich jedoch mit dem Unterricht wenig zufrieden, besonders nachdem er in Weimar Lohengrin mit Begeisterung in sich aufgenommen hatte. Als »Wagnerianer« hatte er am Konservatorium einen schweren Stand und wurde bei den Prüfungsaufführungen absichtlich übergangen. Als er Mitarbeiter *Brendels* wurde und in der »Neuen Zeitschrift für Musik« sogar die Lokalkritik übernahm, entstanden ihm viele grimmige Feinde, die ihm ihren Hafs noch viele Jahre später fühlen liefsen. Damals galt es als grofses Verbrechen, Tannhäuser und Lohengrin zu verteidigen. Nun siedelte Draeseke nach Weimar über, wo er die schönste Zeit miterlebte und *Liszts*, *Bülows* und *Cornelius'* Freundschaft für immer gewann. Seine Analyse der sinfonischen Dichtungen Liszts machte grofses Aufsehen. »Schon damals war ich für die Mängel dieser Werke nicht ganz blind, aber sprach nicht von ihnen«' schreibt Draeseke. »Hatte selbst Vorliebe für die Lisztschen Papprica, ungewöhnliche Wagnisse und Tollkühnheiten, meist harmonischer Natur und im übrigen für gigantischen Aufbau ungeheuerlich-grofsartiger Stücke, die alles überragen und durch Steigerungen von ungewöhnlicher Ausdehnung verblüffen sollten. Ein auf Anregung Liszts bei Wagner in Luzern August 1859 gemachter Besuch, wo ich die Beendigung der Tristan-Partitur als Augenzeuge erlebte und mit dem Meister Rigi und Pilatus bestieg, hatte guten Einflufs, insoweit als Wagner keineswegs die Tollkühnheiten und Unnatürlichkeiten begünstigte, vielmehr auf Beethoven zurückwies und besonders das melodische Prinzip dieses Meisters (in den Sinfonien hauptsächlich) in solcher Weise betont, dafs ich hiervon einen unerlöschlichen Eindruck erhielt sowie eine Mahnung für weiteres Schaffen. Kleists »Germania« enthält einen rein diatonischen Marsch, das als erstes Zeichen späterer Umkehr anzusehen ist. Es folgt aber die sinfonische Dichtung »Julius Cäsar«, das Gewagteste wohl was die Zukunftschule geschrieben, dem die andere »Frithiof« in 3 Teilen folgte, welche eine bedeutende Umwandlung besonders nach Seite der früher unsinnig massenhaft gestalteten Instrumentation erkennen läfst, aber jener Zeit wohl auch noch unmöglich erschienen wäre. Von den beiden grofsen Werken hat nie jemand etwas zu hören bekommen. Das schreckliche Renommee, das mich als schlimmste Spezies der Zukunftmusik bezeichnete, ist zu verdanken einem aus der Germania gezogenen aber selbständig gestalteten Marsche, der unsinnig massenhaft instrumentiert und von einer todmüden Kapelle am Schlufs einer grofsen Tonkünstlerversammlung (in Weimar) gespielt, einen für zarte Gemüter sehr furchterregenden Eindruck gemacht hatte. Diese Komposition bestimmte nun für lange Zeit das Bild des Komponisten bei vielen Leuten, so dafs, als er später Sinfonien in geklärtester, rein klassischer Form schrieb, ganz gescheite Leute in ihnen Spuren von Wüstheit, Unordnung, vor allem aber einer entsetzlichen Herbigkeit finden wollten, die dem Komponisten bis zu dem heutigen Tag nachgesagt wird.« So weit Draeseke selbst. Ich habe Gelegenheit gefunden, die Germania-Partitur anzusehen; heutzutage würde gewifs niemand gegen eine Aufführung protestieren. Germania zeigt eine kräftige Begabung besonders in Beziehung auf Farbe und Charakteristik, während die rein musikalische Erfindung der einheitlichen Hauptstimmung zu lieb weniger reich ist als in späteren Werken. Die Form ist sehr frei und verschiedenes in der Harmonik zeigt, dafs der junge Künstler sich damals in einer Sturm- und Drang-Periode befand. Die Instrumentation ist im allgemeinen sehr vernünftig, nur einzelne Steigerungen dem Charakter der Dichtung entsprechend etwas stark gepanzert, Stellen wie:

> »Katarakten steigen nieder,
> Wald und Fels folgt ihrer Bahn,
> das Gebirg hallt donnernd wider,
> Fluren sind ein Ozean.«

lassen sich kaum mit seidenen Handschuhen anfassen.

Von 1857—62 blieb Draeseke in Dresden, dann verbrachte er die Jahre 62—76 beinahe ununterbrochen in der Schweiz, meistens in Lausanne.

[1]) Vor kurzem bei Seemann, Leipzig, erschienen.

Die Natur dort war ihm nicht sehr sympathisch, sie wirkte nebst dem wenig anregenden geistigen Verkehr ziemlich niederdrückend auf ihn, so dafs es ihm als eine Befreiung vorkam, als er 1876 nach Dresden übersiedelte. Der Aufenthalt in Lausanne hatte jedoch eine Klärung und Ausreifung befördert, die ihn anfangs etwas nach rechts trieb, insbesondere in der Fdur-Sinfonie, während das Adventlied, noch in Genf entstanden, das Requiem, die Oper Herrat seinen späteren Stil und zwar von der einfachsten Seite zeigen, ebenso die gröfstenteils im Jahre 1880 geschriebenen Lieder (Op. 16 bis 33).

In Dresden, wo die kgl. Kapelle seine Sinfonien aufführte, wirkte er zuerst als Lehrer bei Rollfufs' Damenakademie. Hier lernte er seine zukünftige Frau kennen und lieben (1882—84). — Ein schlechter Freund trennte ihn durch Intriguen nach 10 Jahren von ihr, so dafs die Ehe erst in 1894 stattfand, nachdem das Mifsverständnis durch einen Zufall aufgeklärt wurde. — Seine äufserst glückliche Ehe und eine immer sich steigernde künstlerische Anerkennung erheiterterten seine späteren Jahre. Als Lehrer am kgl. Konservatorium bildete er eine stattliche Reihe begabter Schüler[1]) aus.

Während Wagner ein begeisterter Verehrer Schopenhauers war, konnte Draeseke sich nie für den Pessimismus begeistern, sondern blieb, trotz seinem unglücklichen Ohrenleiden, heiter und lebensfroh.

Seine Witze und humoristischen Einfälle sind allgemein bekannt und hat ihm oft böse Feinde zugezogen, weil er gewöhnlich den Nagel auf den Kopf trifft. Das stolz-männliche in seiner Natur und seine unverwüstliche Lebensfrische, die ihm auch in Weimar den Namen »der Recke« verschafften, hat ihn durch alle Schwierigkeiten und Enttäuschungen des Lebens geholfen, nie hat er sich niederdrücken lassen, sondern hat in heiterer Schaffensfreude auch seine Leiden künstlerisch verwertet. So sind z. B. das Requiem und die Tragica aus den Eindrücken der ersten sehr schweren Dresdener Zeit entstanden. In »Christus« hat er seine abgeklärte Lebensanschauung ausgesprochen, während in seinen grofsen Musikdramen die Stürme der Leidenschaft des jungen blühenden Lebens noch toben und die Liebe wundervolle Gestalten hervorzaubert. In den Liedern treten die partesten Seiten seiner Natur hervor, und die Sinfonien und Kammermusikwerke zeigen, wie allseitig Draesekes Begabung ist. Ein solcher Künstler sollte von seinem Volk und der ganzen gebildeten Welt tief verehrt und innig geliebt werden. Hoffen wir, dafs auch diesem Meister endlich einmal eine volle Anerkennung zu teil wird.

[1]) Seine Lehrbücher sind allgemein verbreitet, und besonders das eben erschienene über Kontrapunkt und Fuge wird als Meisterwerk anerkannt.

Über das Verhältnis des Komponisten zum Dichter.

Von Dr. **Otto Klauwell.**

II.

Das Mittel, einem mehrstrophischen Gedichte wechselnden Inhalts auf musikalischem Wege genauer beizukommen, liegt also, wie erwähnt, in der verschiedenartigen musikalischen Behandlung der einzelnen Strophen. Die Verschiedenartigkeit brauchte vielleicht, den einfachsten Fall angenommen, nur in einer dem Inhalt entsprechend veränderten Melodik zu bestehen, während eine die Grundstimmung bezeichnende fortlaufende Begleitung das die einzelnen Strophen zum Ganzen einende Band abgeben würde. Eine in diesem Sinne wirksame Begleitung ist freilich unmittelbar verständlich nur zu ermöglichen, wenn der Text zur Erfindung eines eigenartig rhythmisierten Begleitungsmotivs geradezu herausfordert, wie es in den von *Schubert* gewählten dichterischen Vorwürfen so häufig und vielseitig zu beobachten ist. Man denke an das Murmeln des Bächleins in »Wohin?«, die fächelnde Bewegung des Windes in »Suleika«, die drehende Spinnbewegung in »Gretchen am Spinnrade«, an den eintönigen nächtlichen Ritt im »Erlkönig«, den »rasselnden Trott, holpernd über Stock und Stein« in »Schwager Kronos«, das Brausen des Sturms in der »Jungen Nonne«, die schaukelnde Wellenbewegung in dem Liede »Auf dem Wasser zu singen« u. v. a. In allen diesen Fällen hat der Komponist die Aufgabe der allgemeinen Stimmungscharakteristik zum grofsen Teile, wenn nicht vorwiegend, der Begleitung überwiesen. Wo der Text die beharrliche Durchführung eines und desselben eigenartig gestalteten Bewegungsmotivs nicht zulä̈fst, da mufs entweder mit der Melodie auch die Begleitung gewechselt werden (wie in den Liedern »Ich frage keine Blume«, »Wohin so schnell«, »Nur, wer die Sehnsucht kennt« u. a.), oder es bleibt dem Komponisten dieses positive Mittel der Charakterisierung überhaupt versagt, er mufs sich — und das gilt natürlich auch für nicht durchkomponierte Lieder — mit einer einfachen harmonischen, dem Sinne des Textes wenigstens nicht widerstrebenden Begleitung begnügen und sich bezüglich der Charakteristik an die melodische Gestaltung zu halten suchen. Derartige Lieder (wie z. B. »Am Bach viel kleine Blumen stehn«) sind jedoch bei *Schubert*, wie bei

allen berufenen Liederkomponisten, verhältnismäfsig selten, da doch die meisten Texte dem tiefer Blickenden Beziehungen offenbaren werden, die, wenn auch nicht immer durch eine so unzweideutige, natürliche Vorgänge nachahmende rhythmische Gestaltung, wie in den oben genannten Fällen, so doch in irgend einer andern Weise erkennbar in der Begleitung ihren Niederschlag finden können. Wie blüht und spriefst es »an allen Enden« in dem Liede »Frühlingsglaube«, wie schön ist in dem Liede »Rosamunde« der milde Dämmerschein des Vollmonds durch das festgehaltene, sich über der Singstimme hinziehende c der Begleitung gezeichnet worden, wie malt die so einfach gehaltene Begleitung das Aufschluchzen des unglücklich Liebenden in dem Liede »Der Müller und der Bach« und wie schön ist es gedacht und mit den einfachsten Mitteln ausgeführt, dafs jener schluchzende Rhythmus, auch da noch, wo die Stimmung des Liedes bei den Worten des Baches sonniger wird, fortfährt, den Untergrund der jetzt heiter bewegten Begleitung zu bilden, zum Zeichen, dafs die freundliche Zusprache des Baches bei dem Müller keinen Glauben findet! Ähnliche Beispiele eines leicht nachweisbaren, wenn auch nichts weniger als aufdringlichen Zusammenhangs zwischen der Grundstimmung des Gedichtes und der besonderen Gestaltung der Begleitung könnten noch in Menge beigebracht werden.

Wenn hiernach die Begleitung, auch wo sie, wie in sämtlichen angeführten Fällen, nur untergeordnet, als harmonische Stütze, auftritt, einen wichtigen Anteil an der Gesamtwirkung des Liedes behauptet, so verleiht doch der Melodie die Hauptaufgabe der Charakterisierung, namentlich soweit diese sich auf die genauere Zeichnung der feineren Stimmungsgrade und Stimmungswechsel, ja vielleicht gar auf die Ausmalung einzelner bedeutsamer Worte zu erstrecken hat. Das eigentümliche Wesen und die Schwierigkeit dieser Aufgabe liegt darin, dafs trotz dem engen Anschlufs der Melodie an den Empfindungsgehalt des Textes ihr musikalischer Zusammenhang nicht aufser acht gelassen werden darf, wofern überhaupt dem Liede ein selbständig musikalischer Wert zugesprochen werden soll. Dies festgehalten dürften die Fälle wohl nur als glückliche Ausnahmen zu bezeichnen sein, in denen die Möglichkeit einer solchen gleichmäfsigen Berücksichtigung der poetischen und der musikalischen Anforderungen dem Komponisten mühelos in den Schofs fiele. In den meisten Fällen wird es ohne mehr oder minder häufige und umfangreiche Zugeständnisse des Textes an die Musik oder der Musik an den Text nicht abgehen können. Als ein solches Zugeständnis des Textes ist es schon zu betrachten, wenn, aus rein musikalischen Gründen, gewisse Wörter oder Silben durch auf sie entfallende Betonungen oder hohe Noten eine Hervorhebung erhalten, die ihrer Bedeutung im Zusammenhang des Textes keineswegs entspricht, ja vielleicht geradezu widerspricht. So an der Stelle: »Meine Mutter hat manch gülden Gewand« im »Erlkönig« *Schuberts* oder: »Welch ein törichtes Verlangen treibt mich in die Wüsteneien« im »Wegweiser« desselben Komponisten. Wenn in dieser Hinsicht den Liederkomponisten im allgemeinen etwas mehr Vorsicht anzuraten wäre, obwohl zuzugeben ist, dafs manches Derartige durch den Vortrag gemildert und ausgeglichen werden kann, so ist eine andere Freiheit des Komponisten dem Texte gegenüber unbedenklicherer Art: die Wiederholung oder die Umstellung einzelner Wörter oder ganzer Sätze und Teile eines Gedichtes. Schon die schlichte Wiederholung einer oder mehrerer Verszeilen lediglich zum Zwecke der Ausfüllung der musikalischen Periode hat nichts Anstöfsiges, sie wird aber geradezu zum Gewinn, wenn durch eine melodische, harmonische oder sonstige Änderung eine Steigerung, Vertiefung oder sonstige Färbung des Ausdrucks dabei erzielt und damit bisweilen die geheimsten, in den Worten nicht unmittelbar zum Ausdruck kommenden Absichten des Dichters enthüllt werden. So in dem Liede: Gute Nacht der »Winterreise« *Schuberts*, wo der Komponist in der Schlufsstrophe: »Schreib im Vorübergehen ans Tor dir: gute Nacht, damit du mögest sehen, an dich hab ich gedacht« die letzten Worte: »an dich hab ich gedacht« zögernd und leise in Moll wiederholt, zum Zeichen, dafs das Gedenken eines schmerzlichen Anflugs nicht entbehrt. Anders verhält es sich in dem Liede: Gretchen am Spinnrade, wo der Komponist mit der Anfangsmelodie auch die ersten beiden Textzeilen am Schlusse wiederholt, teils um das Lied musikalisch abzurunden, teils um damit anzudeuten, dafs nach den mancherlei leidenschaftlichen Aufwallungen die anfängliche Schwermut wieder Platz greift, wie ja auch der Dichter die Anfangsstrophe zu gleichem Zwecke inmitten des Gedichtes mehrmals wiederkehren läfst. Gröfsere nicht vom Dichter vorgeschriebene Wiederholungen finden wir beispielsweise in den beiden Liedern: Am Feierabend und Mein (in den Müllerliedern). Hier hat der Komponist mit Recht die ganze erste, den eigentlichen lyrischen Ergufs enthaltende Hälfte nach der zweiten, die in beiden Fällen mehr betrachtenden Charakters ist, wiederholt, um seinen Schöpfungen die sonst, schon aus musikalischen Gründen, nur zu leicht gefährdete Stimmungseinheit zu sichern. Eine ganz eigenartige Freiheit nimmt sich *Mozart* im »Veilchen«, indem er am Schlusse des von ihm fast dramatisch behandelten Liedes gewissermafsen aus dem Rahmen des Kunstwerks hinaustritt und durch Hinzufügung der Worte: »Das arme Veilchen! Es war ein herzigs Veilchen« einen Abschlufs von entzückendem Liebreiz gewinnt.

Wie in allen diesen und ähnlichen Fällen der Text durch veränderte Betonungen, durch Umstellungen, Wiederholungen, kleine Zusätze (oder Auslassungen) sich den Bedingungen der musikalischen Gestaltung anbequemen mufste, so ist auch diese nicht immer in der Lage, ihre volle Selbständigkeit aufrecht erhalten zu können, sondern häufig gezwungen, der Eindringlichkeit des textlichen Ausdrucks zu Liebe sich zu Zugeständnissen und Opfern herbeizulassen. Die Ebenmäfsigkeit des melodischen und harmonischen Fortgangs wie die Symmetrie des architektonischen Aufbaus werden oft empfindliche Störungen erleiden müssen, wenn die neben der Schönheit als gleich hohes Ziel anzustrebende Ausdrucks wahrheit zu ihrem Rechte kommen soll. Wie so mancher auffallende Melodieschritt (Die Wetterfahne, Der Wegweiser, Prometheus), so manche fernabführende Modulation (Der Neugierige, Pause, Der Doppelgänger), mancher plötzliche Wechsel des Taktes oder des Tempos (Frühlingstraum, Der Wanderer), manche durch Pausen unterbrochene Deklamation des Textes (Eifersucht und Stolz) u. ä. finden ihre zureichende Begründung nur in bestimmten Verhältnissen des textlichen Inhalts, denen auf anderem Wege musikalisch nicht beizukommen war! Zum höchsten Grade der Aufopferung ihrer formalen Selbständigkeit wird die Melodie solchen Dichtungen gegenüber gezwungen, die, weil sie selbst nicht in eine bestimmte dichterische Form gegossen sind und etwa der gleichmäfsigen Strophenbildung und des Reimes ermangeln, demgemäfs auch keine Anregung und keine Handhabe zur Anlegung einer wohlgegliederten musikalischen Form gewähren. Die Melodie verzichtet hier auf ihre sonstige periodische Geschlossenheit und bemüht sich nur, in mehr rezitativischer Weise, unter genauestem rhythmischen Anschlufs an den Text und unter sorgfältigster Auswahl der melodischen Intervalle, den dichterischen Gehalt Zeile für Zeile ins Musikalische zu übersetzen, nur hie und da zu einer gemesseneren, gefestigteren Melodik sich verdichtend. Zu dieser Art von Gesängen gehören u. a. die *Schubert*schen Kompositionen der *Goethe*schen Gedichte Prometheus, Ganymed und Grenzen der Menschheit, von denen die beiden ersten zudem nicht einmal die Einheit einer bestimmten Tonart festhalten. Hier — und am meisten im Prometheus — ist das Prinzip des Durchkomponierens zum Äufsersten getrieben und dadurch eine Zersplitterung eingetreten, die die Komposition als Ganzes musikalisch ungeniefsbar machen würde, wenn sie nicht durch die Fülle und Macht der sich logisch entwickelnden Gedankenfolge zusammengehalten würde. Nun ist ja aber auch der Prometheus kein lyrisches Gedicht, sondern ein dramatischer Monolog und als solcher vom Komponisten ganz richtig in einer von der Weise seiner lyrischen Gesänge völlig abweichenden Art behandelt worden.

Im ganzen mufs von dem Liede *Franz Schuberts* in seinen höchsten Ausstrahlungen gesagt werden, dafs in ihm die Idealform des Kunstliedes verwirklicht erscheint. Seine Melodik bezeichnet — ganz abgesehen von ihrem hohen Schönheitswerte — die richtige Mitte zwischen rein musikalischer Selbständigkeit und poetisch charakteristischer Ausdrucksfähigkeit, die Begleitung bleibt trotz ihrer stets eigenartigen, auf den Inhalt der einzelnen Lieder zugeschnittenen Haltung, von vorübergehenden Einzelheiten abgesehen, immer untergeordnet, Text und Musik tragen in notwendiger gegenseitiger Begünstigung wie Begrenzung ihrer Einzelwirkungen gleichermafsen zur künstlerischen Gesamtwirkung bei.

Man erkennt schon hier die Gefahr, in die die Liedkomposition hineingedrängt werden mufste, wenn man bei dem von *Schubert* erreichten Standpunkt des Verhältnisses der Musik zum Text nicht stehen blieb, sondern, wie es wirklich geschah, in dem gesteigerten Bestreben, den dichterischen Gehalt nicht sowohl musikalisch zu charakterisieren, als vielmehr mit den Mitteln der Musik völlig um- und neuzuschaffen, die Rechte und Grenzen der musikalischen Mitwirkung immer mehr erweiterte. Indem so namentlich die Begleitung, als der Sitz des absolut musikalischen Elementes, immer selbständiger und der Singstimme an Bedeutung ebenbürtiger sich gestaltete, indem sie im Verfolg dieser Richtung ihr schliefslich über den Kopf wuchs, mufsten als Endergebnis Gebilde zu Tage treten, die, als selbständig musikalische Gegenbilder des Textes, seiner Mitwirkung mehr oder weniger entraten konnten. Hiermit waren aber die Grenzen der zulässigen Behandlung des Liedes überschritten und dieses in eine Bahn hineingetrieben worden, auf der es in das reine Instrumentalstück umschlagen mufste. Nicht in ein Lied ohne Worte, im Sinne des eingangs erwähnten *Mendelsohn*schen Liedes: Auf Flügeln des Gesanges, sondern in das wirklich instrumental gedachte und ausgeführte Tonstück, ohne Rücksicht auf eine es beherrschende selbständige melodische Oberstimme.

Schon bei *Schubert* selbst finden sich die Keime dieser Richtung, indem er zuweilen in Einzelfällen den Schwerpunkt nicht nur der Stimmungscharakteristik, sondern der gesamten melodischen, rhythmischen und harmonischen Gestaltung in die Klavierpartie verlegt, während die Singstimme entweder nur deklamatorisch behandelt ist oder doch nur als ein Hinzugefügtes erscheint. Man sehe, wie im »Nachtstück« die stimmungerweckenden fünf Einleitungstakte unmittelbar eine Oktave tiefer wiederholt werden, während die Singstimme nur rhapsodisch deklamierend sich hinzugesellt, bis sie erst mit dem 18. Takte eine feste melodische Haltung

gewinnt, man bemerke, wie im »Prometheus« bei den Worten: »Ihr nährt kümmerlich von Opfersteuern und Gebetshauch eure Majestät« die Klavierpartie in ihrem mühsam sich fortwindenden vierstimmigen Satze eine selbständige und vollständige musikalische Illustration des dichterischen Gedankens entwirft, zu der die Singstimme nachträglich erst erfunden worden zu sein scheint, wie im »Ganymed« die Begleitung durch ihre motivische Selbständigkeit streckenweise die Singstimme fast entbehrlich machen könnte. Ein Beispiel einer durchgängig selbständigen und der Singstimme an Bedeutung ebenbürtigen Klavierpartie bietet das Lied: »Letzte Hoffnung« aus der Winterreise, das in seinem instrumentalen Teile fast allein schon das beabsichtigte Stimmungsbild zerflatternder Hoffnung vor unser Ohr zaubert.

Dieses zunehmende Vordringen und Auswachsen der Klavierbegleitung zu einem für den Gesamtorganismus immer wesentlicheren und von ihm immer unlöslicheren Bestandteile ist eines der charakteristischsten Abzeichen der Lieder *Robert Schumanns* gegenüber denen *Franz Schuberts*, wenn es auch vielleicht zweifelhaft bleiben mufs, ob *Schumann* mit Bewufstsein diese Richtung eingeschlagen habe oder ob er durch seine vorangegangene ausschliefsliche Betätigung als Klavierkomponist unwillkürlich darauf geführt worden sei. Was sich schon bei einer flüchtigen Überschau der *Schumann*schen Lieder sogleich bemerkbar macht, ist die umfangreichere Ausnutzung des Klaviers zur Begleitung, sofern diese nicht mehr in dem früheren Grade möglichst unterhalb der Singstimme zu verbleiben sucht, sondern frei und ungehindert den ganzen Umfang des Klaviers sich zu nutze macht. Wie hierdurch einerseits die Ausdrucksfähigkeit der Begleitung gewinnen mufste, so erwuchs daraus auf der anderen Seite für die Singstimme die Gefahr, in ihrer Wirkung beeinträchtigt, wenn nicht bisweilen sogar erdrückt zu werden. Dieser Gefahr ist *Schumann* zumeist dadurch entgangen, dafs er den Faden der Melodie häufiger, als es früher geschah, unterbricht, um Raum für das zu gewinnen, was er nur durch ein selbständigeres Hervortretenlassen der Klavierpartie ausdrücken zu können glaubt. Indem er ferner das motivisch-melodische Gewebe sich gleichmäfsig über Singstimme und Begleitung verbreiten läfst, gelangt er zu einem in diesem Grade bis dahin nicht gekannten Zusammen- und Ineinanderwirken beider Ausdruckselemente. So feine Wirkungen *Schumann* auf diesem Wege erzielt und so wenig wir dieser Stil in seinen hierin charakteristischen Liedern missen möchten, da er mit der ganzen uns ans Herz gewachsenen Individualität des Meisters aufs Innigste zusammenhängt, so möchte er doch als ein absoluter Fortschritt in der Entwickelung der Liedkomposition nicht zu betrachten sein. Denn was dadurch auf der einen Seite für die Einheit des Kunstwerks gewonnen wird, wird nur zu leicht auf der andern der Kontinuität der Singstimme zum Opfer gebracht, die noch obendrein Gefahr läuft, auf den Charakter einer Instrumentalstimme zurückgeschraubt zu werden. Mit welcher Genialität *Schumann* diese Klippen zu umschiffen gewufst hat, das zeigen seine Lieder: »Der Nufsbaum«, »Dein Bildnis wunderselig«, »Im wunderschönen Monat Mai«, »Er, der Herrlichste von allen« u. v. a., die, so deutlich sie den neuen, von dem *Schubert*schen Ideal so abweichenden Standpunkt zum Ausdruck bringen, zu den köstlichsten Perlen der Literatur gezählt werden müssen. Ganz vereinzelt — in dem Liede: »Das ist ein Flöten und Geigen« — findet sich bei *Schumann* der Fall, dafs die Singstimme von der Begleitung völlig überwuchert wird, indem diese ein ganz selbständiges, in sich beschlossenes lebhaft bewegtes Musikstück bildet, dem sich die einzelnen Zeilen des Gedichts, jedesmal durch längere Pausenreihen voneinander getrennt, in mehr schlicht erzählender, als melodisch ausdrucksvoller Weise hinzugesellen. *Schumann* hat, wie man sieht, diesem Liede, seinem Inhalt entsprechend, eine mehr dramatisch-anschauliche, balladenartige Behandlung zu teil werden lassen, für die allerdings andere Gesichtspunkte mafsgebend sind, als für die Komposition eines lyrischen Gedichts.

Mit der durch *Schumann* bewirkten Erhebung der Begleitung auf einen der Singstimme fast gleichwertigen Rang steht seine Vorliebe für längere Vor-, Zwischen- und Nachspiele in engem Zusammenhang. Die in den von ihm benutzten Gedichten angeschlagenen Stimmungen schienen ihm öfter einer Einführung oder, in ihren verschiedenen Phasen, vermittelnder Übergänge oder endlich eines längeren Ausklingens zu bedürfen, um mit der ganzen, ihnen innewohnenden Stärke und Eigenart auf musikalischem Wege in die Seele des Hörers geleitet zu werden. Besonders sind es die Nachspiele, in denen sich *Schumann* oft nicht genug tun kann, indem er im Gegensatz zu *Schubert*, bei dem sie zumeist nur dem äufseren Abschlusse dienen, sich in ihnen bemüht, die Stimmung noch tiefer zu erschöpfen, weiterzuführen oder mit Früherem zu verknüpfen. Es sei mit Beziehung hierauf nur auf zwei der schönsten hierhergehörigen Beispiele, auf die Schlufsnummern der Zyklen »Frauenliebe und Leben« und »Dichterliebe« besonders hingewiesen. Wie sehr durch *Schumann* Singstimme und Begleitung zu einem untrennbaren Ganzen verschmolzen worden sind, geht auch daraus hervor, dafs in vielen seiner Lieder (namentlich der »Dichterliebe«) die Melodie nicht zum kadenzierenden Abschlufs gebracht wird, sondern auf einem beliebigen Akkord und Intervall abbricht, um die allmähliche Herbeiführung des Schlusses der Klavierpartie zu überlassen.

. Es ist schon angedeutet worden, dafs *Schumann* trotz aller seiner bewufsten oder unbewufsten Bemühungen um ein innigeres Ineinanderaufgehen von Singstimme und Begleitung den melodisch selbständigen Charakter der ersteren nicht aus dem Auge verliert Wenn daher auch seine Lieder infolge ihrer beziehungsvollen Wechselwirkungen und der damit zusammenhängenden verwickelteren Anlage jener edeln Einfachheit und Volkstümlichkeit entbehren, die dem *Schubert*schen Liede nachgerühmt werden mufs, so stehen sie noch immer auf einem zwar eigenartigen, aber, den Anforderungen des Liedes als Kunstform gegenüber, durchaus berechtigten Standpunkt musikalischer Behandlung und überragen andrerseits das *Schubert*sche Lied noch an Poesie des Ausdrucks und liebevollem Versenken in die feineren Wendungen des dichterischen Gedankens.

Neben *Schumann* verdient *Felix Mendelssohn-Bartholdy* hier nur eine flüchtige Erwähnung. Denn mit so schönen und individuell gearteten Gaben er uns auch auf dem Gebiete des Liedes beschenkt hat, so hat er doch, seiner klassizistischen Richtung entsprechend, den durch *Schubert* festgestellten Standpunkt der möglichsten melodischen Selbständigkeit der Singstimme und des untergeordneten Charakters der Begleitung in keiner Weise anzutasten versucht.

Lose Blätter.

Nach dem Kaiserwettsingen in Frankfurt a. M.

am 3.—6. Juni 1903.

Wer hätte nicht die Leistungen der meisten Männergesangvereine, welche beim Kaiserwettsingen aufgetreten sind, bewundert? Welche Summe von Arbeit und Talent offenbarte sich doch hier! Wenn man bedenkt, dafs viele der Sänger nicht nach Noten singen können, sondern alles was sie singen auswendig lernen müssen, so bekommt man hohe Achtung vor dem Fleifs und der Ausdauer der Dirigenten und Chormitglieder. Vor dem Tag des Wettgesanges mufs durch Monate hindurch bei allen beteiligten Vereinen eine bis aufs höchste gesteigerte Spannkraft die Mitglieder über sich selbst hinausgehoben haben.

Ein grofsartiger Erfolg des Wettgesangs! Wie steht es nun nach dem Feste? Unendlicher Jubel herrscht bei dem »Berliner Lehrergesangverein«. Hat er doch die Kaiserkette, den höchsten Preis, errungen. Der Kaiser selbst hat den Sieg des Vereins der Stadt Berlin telegraphisch angezeigt, ein Beweis, wie hoch er ihn einschätzt. Mit Ehren überhäuft sind die Sieger in Berlin eingezogen. Aber die anderen Vereine! Der »Kölner Männergesangverein«, der bisherige Inhaber der Kaiserkette, rangiert nun an 2. Stelle: das Kleinod ist ihm genommen, er fühlt sich wahrscheinlich heute so gedemütigt wie nie vorher, und doch hat er so Grofsartiges geleistet und doch haben ihm Tausende zugejubelt! Mögen auch viele Zuhörer und er selbst überzeugt sein, dafs er trotz seines Unterliegens heute noch der erste Männergesangverein Deutschlands ist, einerlei: der Stachel bleibt, und man mufs nur wünschen, dafs die Folgen nicht die Weiterentwicklung des ausgezeichneten Vereins hemmen. Die anderen Vereine, denen Preise zugefallen sind, der Sängerchor des Offenbacher Turnvereins, die Berliner Liedertafel, der Potsdamer Männergesangverein, die Concordia-Aachen, der Lehrergesangverein Bremen, der Sängerbund Krefeld, die Liedertafel München-Gladbach, die drei Essener Vereine Sanssouci, Concordia und Männergesangverein werden teilweise sehr erfreut sein und gute Nachwirkungen in ihrem Vereinsleben spüren, haben sie auch das Ziel nicht ganz erreicht, so waren sie ihm doch nahe. Aber wie steht es mit den 23 Vereinen, die leer ausgegangen sind? Die Niedergeschlagenheit ist grofs.

Man tröstet sich so gut es geht: man hatte eben Pech, man war numerisch zu schwach, man hatte ungünstig gewählt, man kannte die eigentümliche Akustik der Festhalle noch nicht, sonst hätte man sich anders aufgestellt, man machte eine derartige Sache zum erstenmal mit. Aufserdem ist man noch gar nicht überzeugt, dafs dieser und jener Verein, der einen Preis davongetragen, besser gesungen hat: Irrtum der Preisrichter vielleicht auf Voreingenommenheit u. s. w. u. s. w. Zuletzt sucht man aber doch noch einen Sündenbock für den Mifserfolg. Wer ist geeigneter dazu als der Dirigent? Nach ihrem Mifserfolg beim 1. Kaiserwettsingen in Kassel setzten die Hannoveraner ihren Dirigenten Bruno Hilpert ab. Werden sie jetzt, nach dem weit gröfseren Mifserfolg auch den Nachfolger Zerlett absetzen? Oder werden sie die Gründe ihrer Mifserfolge wo anders suchen? Hier haben wir die Kehrseite der Medaille, es ist sehr fraglich, ob die Vorteile eines Wettsingens die Nachteile desselben aufheben. Doch wollen wir uns heute mit dieser Frage nicht beschäftigen, zumal sie zwecklos ist: das Wettsingen ist einmal da und wird auch in Zukunft beibehalten werden. Wir wollen nur überlegen, ob nicht dieses und jenes in Zukunft besser gemacht werden könnte.

Da kann ich zunächst nicht umhin, zu behaupten, dafs ein gewisser unkünstlerischer Zug durch die meisten Vorträge ging. Ein Forte, das an die Grenze des Brüllens anreichte, stand vielfach unmittelbar neben einem Piano, gegen welches der Zephyr nicht aufkommen kann, darauf folgte eine Kunstpause, die dann wieder einem Schmettern oder Säuseln Platz machte, je nachdem es der Text zuliefs. In erster Reihe sind hieran die Komponisten schuld. Wählen sie doch gern Texte, welche die schroffen Gegensätze begünstigen. Statt aber nun diese zu mildern, sehen die Dirigenten eine Hauptaufgabe darin, sie recht unvermittelt nebeneinander zu stellen. Namentlich am ersten Tage wirkte diese Art des Singens abstofsend auf mich.

Wenig künstlerisch finde ich auch die zu viel angewendete Wortmalerei Jedes Wort, was nur irgend geeignet dazu erscheint, wird durch einen besonderen Druck oder durch irgend eine Figur, durch ein auffallendes Staccato, durch eine auffallende Dissonanz oder durch besonders hohe oder besonders tiefe Töne ausgezeichnet. Dadurch verlieren die Gesänge ihren grofsen Zug und machen zuletzt mehr den Eindruck von Kombinationen als Kompositionen.

Als dritte Unzulänglichkeit sind mir namentlich in

den Brambachschen Kompositionen die vielen Textwiederholungen aufgefallen. Sowohl in dem Gesang der »Geister über den Wassern« als auch in »Meeresstille und glückliche Fahrt« konnte der Komponist kein Ende finden. Wären die Gesänge sowohl von dem Kölner Männergesangverein als auch von der Liedertafel München-Gladbach nicht ausgezeichnet gesungen worden, man hätte diese Wiederholungen vielleicht komisch finden können.

Wie man durch ein Zuviel des Nuancierens sich um die Wirkung bringen kann, zeigte der Dresdener Orpheus. Der Dirigent desselben wollte offenbar etwas ganz Besonderes bieten und hatte infolgedessen jedes Eckchen im Preischor auf sein besonderes Effektchen geprüft und sang demzufolge manieriert und unkünstlerisch. Selbst seine an sich grofsartigen Crescendi wirkten nicht erfreuend, weil sie öfters nicht motiviert waren. —

Der Begrüfsungsabend durch die Frankfurter Vereine befriedigte nicht in allen seinen Teilen, weil man als Hauptwerk Bruchs »Frithjof« gewählt. Nicht als ob dieses Werk, wie einzelne Kritiker behaupten, bereits veraltet sei, aber wo sollte das Publikum für die Aufnahme eines so grofsen und zum Teil intimen Werkes plötzlich die nötige Sammlung hernehmen, nachdem es stundenlang mit sichtlicher Aufregung der Ankunft des Kaiserpaares geharrt, nachdem es soeben dem stolzen Kaiserzug draufsen sein Hurra entgegen gerufen und dann unter grofser Bewegung die Kaiserhymne mitgesungen? Auch wenn die Vertreterin der Ingeborg, Frl. *Johanne Dietz* aus Frankfurt besser gesungen hätte als sie es getan hat, auch wenn an Stelle des Frithjof ein Heldenbariton gestanden, der Eindruck des Werkes wäre doch kein starker gewesen. Ganz anders schlugen die kurzen Chöre, namentlich jene ohne Begleitung ein. Man konnte hier wieder eine interessante Erfahrung machen: Es sangen am Begrüfsungsabend teilweise 1700 Mann. Keineswegs erreichten sie aber eine gröfsere Macht als zweihundert Mann beim Wettgesang, ein Beweis, dafs die allzugrofse Häufung von Sängern bei Festen zwecklos ist. Wirkt schon die Interferenz des Schalles ein, dafs die Klangmacht ihre Grenzen hat, so noch mehr die Stellung grofser Massen und ihre schwerfälligen Bewegungen. Fünfhundert Sänger sind deshalb immer mehr als 2000, und man sollte darum niemals wie in Frankfurt ein Podium mit Menschen geradezu vollstopfen.

Über die Wahl der Gesänge hat der Kaiser den Stab gebrochen, und die Mehrzahl des Volkes stimmt ihm bei; gerade diejenigen, welche jene Gesänge nicht gehört haben, geben ihm recht, weil ihnen sein Hinweis auf das Volkslied sympathisch ist. Nun bin ich allerdings der Meinung, dafs erstrangige Chöre an einem einfachen Volksliede ihr ganzes Können nicht zu zeigen vermögen, ebensowenig wie ein Konzertorganist seine Tüchtigkeit im Vorspielen eines Chorals beweist. Man wird wohl in Zukunft auch die in Hegars Weise komponierten Chöre zulassen müssen, aber man verlange auch von jedem Chore ein Lied im Volkston. Oder man bilde, wie das sonst üblich ist, mehrere Gruppen je nach der Anzahl der Sänger, von denen die mit geringer Stimmenzahl nur volkstümliche Gesänge wählen dürfen.

Man darf sehr gespannt auf das nächste Kaiserwettsingen sein, das voraussichtlich in erster Linie zu einem Duell zwischen dem »Berliner Lehrergesangverein« und dem »Kölner Männergesangverein« werden wird.

E. R.

Textübertragungen.

Es wurde in No. 5 darauf hingewiesen, wie oft der Text bezüglich der Betonung zu der Musik nicht passe, wenn er aus einer Sprache in die andere übertragen wurde. Schlimmer noch ist es, wenn nicht die Übersetzer, sondern die Tonsetzer selbst betonte Silben auf schlechte Taktteile fallen lassen und umgekehrt. Ehedem, als in Gesangsstücken der Text als das Nebensächliche galt, als man Melodien erfand und ihnen dann Worte unterlegte, war man gegen falsche Betonungen nicht empfindlich. Bei Händel heifst es »**Hal**-leluja, halle-**lu**-ja, hal-**le**-luja«, bei Weber noch: »Ich bau auf Gott und **mei**-ne Euryanth! Ich bau auf Gott und meine Eury-anth etc. und meine Eu-ryanth!« . . . . Und der wundervolle Kanon Beethovens heifst: »Mir ist (Pause) so **wun**- (P.) der-bar« etc. Warum uns das alles beim Hören tatsächlich wohl nie den Genufs gestört hat, darüber braucht hier nicht weiter die Rede zu sein. Wenn aber ein Tonsetzer der neuen Zeit, deren Forderung es ist, dafs die Musik im Liede aus der Dichtung hervorwachse, wenn er die Dichtung förmlich zerpflückt, um deren unorganischen Stücke, noch dazu mit falschen Betonungen, seinem Tongebilde unterzulegen, dann kann (bei mir wenigstens) von einer Freude an einem solchen Liede nicht die Rede sein. Und nun fahre ich nur zagend fort, mich auszusprechen, denn ich weifs, es trägt mir viele bittere Vorwürfe ein. Es gibt ja so viele — wir haben für den Begriff keinen erschöpfenden deutschen Ausdruck — »fables convenues«, gegen die man sich ungestraft nicht wenden darf, so z. B., dafs die Orgel das vollkommenste Instrument, der Männergesang der ausgezeichnetste, Aubers Spieloper ersten Ranges und nur von den schlechten Sängern der Gegenwart nicht auszuführen sei, dafs es keine bessere Gesangslehrerin gebe als die Marchesi, kein besseres Streichquartett als das Joachimsche und dergleichen mehr. Dennoch will ich es wagen, an einem Beispiele zu zeigen, dafs der berühmte, der wahrhaft grofse und edle *Franz Liszt* als Liederkomponist oft recht — seltsam verfahren ist. H. Heines »Ich weifs nicht, was soll es bedeuten« trifft den Ton des Volksliedes gut und ist in seiner Schlichtheit innig. Silchers Melodie schliefst sich der Dichtung hübsch an, so dafs die »Loreley« ein wirkliches Volkslied geworden ist. Man kann sie ja auch als Kunstlied komponieren, nur wie der grofse Liszt es tat, durfte es nicht geschehen, da er den Text zerrifs, zerpflückte, falsch betonte, unpassend wiederholte. — Er singt: »Ich weifs nicht, was soll's (!) bedeuten, dafs ich so traurig, so traurig bin. Ein Märchen (Pause) aus alten Zeiten (P.) das kommt mir nicht aus dem Sinn, das kummt mir etc. Die Luft ist kühl (P.) und es dunkelt (P.) und ruhig (P.) ruhig fliefst der Rhein, und ruhig fliefst der Rhein. Der Gipfel (P.) der Berge funkelt (P.) im Abendsonnenschein, im Abendsonnenschein.« — An der folgenden Strophe ist nur wenig auszustellen. Dann heifst es weiter: »Den Schiffer (P.) im kleinen Schiffe (P.) ergreift es (P.) mit wildem Weh«, etc. »Ich glaube (P.) die Wellen (P.) verschlingen« etc. »Und das hat (P.) mit ihrem Singen (P.) die Loreley, die Loreley getan.« — Hier müfste der Schlufs sein. Es geht dann aber weiter: »Und das hat (P.) mit ihrem Singen (P.) die Loreley (P.) die Loreley getan (P.) die Loreley getan (P.) Und das hat (P.) mit ihrem Singen (P.) die Loreley (P.) die Loreley getan (P.) die Loreley getan.« Endlich Schlufs!

R. F.

Im Namen der alten Tonmeister.

Der schwäbische Dichter *Eduard Mörike* (1804—1875) war befreundet mit seinem Landsmann, dem radikalen Theologen *David Straufs* (1808—1874), konnte sich aber als mild gesinnter und liebenswürdiger Mensch von den Thesen und Hypothesen gelehrter Forschung nicht zu dem neuen Glauben, oder vielmehr Unglauben bekehren lassen, den Straufs predigte. Als dieser im Jahre 1872 das Werk: »Der neue und der alte Glaube« veröffentlichte, schrieb Mörike als Antwort darauf einen (später in der Deutschen Rundschau erschienenen) Brief, der sich nicht direkt auf das Gebiet der Religion begibt, er ist im Namen *J. Haydns* geschrieben, dessen Werke der Dichter besonders liebte.

Von dem, was in dem wundervoll und mit ebensoviel tiefem Gefühl als Humor geschriebenen Briefe die Musik speziell angeht, teilen wir hier einiges mit, überzeugt, den Lesern des Blattes damit eine Freude su bereiten.

Nach einer kurzen Einleitung sagt Mörike im Namen Haydns: »Erschrecken Sie nicht, wenn wir Drei — Mozart, Beethoven und ich — als unsere gemeinschaftliche Ansicht eröffnen, dals Ihre Weltanschauung und Ihr feinfühlendes Urteil in musikalischen Dingen miteinander gar nicht stimmen, und wenn ich Ihnen sage, dafs dies auch die Meinung unserer alten Freunde Gluck, Bach, Händel und Palestrina und noch vieler anderer ist, die einst als Meister aus dem Meer der Töne geschöpft und Unvergängliches gestaltet haben. — Aus der Urzelle soll — so lehrt die neue Naturphilosophie, an welche Ihr neuer Glaube sich anlehnt — das Alles sich von selbst entwickelt und gestaltet haben, was diese sichtbare Welt von Esistenzen aufweist, und auch der Mensch zuletzt soll nur ein Produkt aus der langen, langen Selbstentwicklungsreihe sein, die mit der Zelle anfing und durch alle möglichen Übergänge hindurch bis zu ihm hin sich abgemüht hat. — Wenn das denn die wirkliche Welt ist und jene Ansicht die wahre Anschauung von der Welt, dann ist Musik nicht von dieser Welt, oder wenn sie es ist, dann ist sie das Einzige, was sich mit dieser Weltanschauung nicht susammenreimen läfst, unvernünftig unerlaubt, ein Fremdling ohne Heimatrecht. — Denn wo hat je ein Ton sich zu einer Sonate, einer Sinfonie entwickelt? — Diese Tonzellen, sie sind da, aber sie vermögen nichts als Lärm su machen, bis Einer kommt, der sie ordnet, bindet, gestaltet; dann gibts ein Angesicht, dann sprechen sie su uns und in uns klingt es mit.

Die Tonzellen: b, a, c, h — Bach läfst Ihnen sagen, er sei es, der sie in seiner Namensfuge zur lebendigen Bewegung geführt habe. Aber noch mehr: sergliedern Sie das einfachste Tonwerk eines Meisters, so finden Sie immer eine Verbindung von mehr als einem Motiv; die Motive wachsen nicht auseinander heraus, sondern sie finden einander und gesellen sich unterwegs zueinander, es hat aber jegliches seinen eigenen Ursprung und taucht auf als aus einem ungesehenen Born. Ja, es gibt freilich Kompositionen, worinnen ein einziger Gedanke su Tode gequält wird, wenn's überhaupt einer war, wo »Schusterbletze« die Lücken füllen müssen, aber das ist eben keine Musik, sondern Stümperei. Und Stümperei wäre die ganze Welt, wenn sie in armer Langweiligkeit aus Einer Zelle oder Einem Motiv sich hätte ins Dasein herausquälen müssen. Aber so verhält sich's nicht. Kein echtes Tonstück wob sich je aus einem Boden, und immer wieder frisch und neu setzt das Leben ein, indem es su Gestaltungen ausholt. Herr Doktor« — so fährt Mörike im Namen der Tonheroen fort, — »wir sind jetzt an einem Orte, wo man die Sphärenmusik hört, die Musik, von der zu Euch Gelehrten die alten Weisen sprechen, die Musik, welche uns unbewufst auf den Saiten unseres Innern klang, als wir unsere Werke schufen; wir sagen Ihnen, es ist eine reiche Musik, schöpferisch in immer neuem Aufquellen von Tongestalten, und diese Sphärenmusik ist es, in welcher das weltschaffende Walten an- und mitklingt. Nehmen Sie's nicht ungünstig auf, wenn wir Sie auffordern, dem Universum keine geringere Ehre ansutun, als unseren Sinfonien und auch dort nicht in den Zellen, sondern in dem Meister, der sie su Leben und Gestaltung bringt, den Urquell des wundervollen, reichen Daseins su erkennen.«

Am Schlufs des hochinteressanten Briefes läfst der Dichter Haydn noch sagen:

»Solches mufste ich Ihnen schreiben in meinem und meiner Genossen Namen, und ich will Ihnen auch noch die Versicherung geben, wie es mich heute noch freut, dafs ich in Tönen den alten Glauben bekannt und vielen Seelen vorgesungen habe: ‚Die Himmel erzählen die Ehre Gottes.‘

Es grüfst Sie

der alte Joseph Haydn.« —

L. R.

Neuer Versuch auf dem Gebiete des Konzerts!

Musikfest in Heidelberg 24.—26. Oktober 1903.

Den Kunstgenossen und Kunstfreunden beehre ich mich zur Kenntnis zu bringen, dafs die nach meinen Angaben mit verschiedenen Neuerungen hinsichtlich der äufseren Form und der akustischen Wirkung versehenen Musiksäle der neuen Stadthalle su Heidelberg auf Wunsch des Stadtrates dortselbst durch ein 3tägiges Musikfest und zwar in der Zeit vom 24.—26. Okt. 1903 eröffnet werden sollen unter Mitwirkung eines Festorchesters, des Bachvereins und eines Heidelberger »Volkschores«, einer Kammermusikvereinigung, verschiedener Solisten und unter meiner Leitung. Das Orchesterpodium, aus vier Etagen bestehend, kann durch eine Person in wenig Augenblicken in jeder Höhe, Steigung etc. eingestellt, es kann auf das Niveau des Saalbodens gebracht, und es kann in die Tiefe gesenkt werden. Die 4manualige, auf einer Empore aufgestellte Orgel ist ein grofses Schwellwerk; der Spieltisch kann an beliebigem Orte, beim Dirigenten oder sonst wo im Saale aufgestellt werden; er ist durch ein Kabel mit dem Pfeifenkörper verbunden, die Registrierung, das crescendo und decrescendo in verschiedener Art erfolgt durch elektrische Kraft (neueste Systeme des englischen Ingenieurs Hope-Jones.) Erst hierdurch ist ein präzises Zusammengehen von Orgel, Orchester und Soli ermöglicht. Die Chöre können gleich dem Orchester auch unsichtbar musizieren. Der Kammermusiksaal ermöglicht ebenfalls unsichtbares Musizieren. Hierzu kommt die Einrichtung, das Licht in den verschiedensten Stärkegraden zur »Mitwirkung« heranzuziehen. Um diese Einrichtungen zu seigen, sollen bei jenem Musikfeste die Vorträge auf 4 Darbietungen verteilt werden: 1. Ein Konzert bei versenktem Orchester und unsichtbarem (bezw. sichtbarem) Chor und Solisten; 2. Ein Konsert bei offenem Musikapparat (aber vielleicht mit verschiedenen akustischen »Nuancen«); 3. Eine Oratorienaufführung volkstümlicher Art; Chor auf dem Podium, das Orchester davor auf dem Saalboden plaziert, mit einer Schallwand

vom Publikum abgeschlossen, also von den parterre Sitzenden nicht zu sehen; 4. Eine **Kammermusikaufführung**, halb offen und »hell«, halb unsichtbar und bei gedämpftem Licht. — Die Programme werden im Laufe des Sommers erscheinen.

Heidelberg. Prof. Dr. Philipp Wolfrum.

H.S. München, 14. Mai. Die diesjährigen, vom 8. August bis 14. September stattfindenden **Richard Wagner-Festspiele** im **Prinzregenten-Theater** umfassen 24 Aufführungen, in denen je dreimal »Der Ring des Nibelungen«, »Tannhäuser«, »Lohengrin«, »Tristan und Isolde« und »Die Meistersinger von Nürnberg« zur Darstellung kommen. Die musikalische Leitung liegt in den Händen der Herren Generalmusikdirektor *Hermann Zumpe*, Hofkapellmeister *Franz Fischer* und *Hugo Röhr;* der Leiter der Aufführungen ist der Königl. Intendant *Ernst v. Possart* und die Herren Oberregisseure *A. Fuchs* und *R. Müller*. Aufser den Mitgliedern des Königl. Hoftheaters sind eine grofse Zahl erster auswärtiger Künstler zur Mitwirkung verpflichtet worden.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Juni. »Und immer dasselbe Wort!« Mit Manrico müssen wir das so oft ausrufen, wenn Gäste bei uns auftraten, die so laut gepriesen und in ihrer Heimat so hoch geehrt wurden, dafs wir's nicht abwarten konnten, bis sie auch einmal zu uns kamen. Das Wort aber heifst Enttäuschung. Die erlebten wir jetzt wieder mit Herrn *Erik Schmedes*, der an der Donau und am roten Main reiche Lorbeeren erntete und als ein Muster Wagnerscher Heldengestalten bezeichnet wird. Die Heldengestalt freilich ist da, und der »Siegmund« sowie der »Lohengrin« brauchen nicht hoheitsvoller und edler in Erscheinung und Spiel zu sein. Leider ist aber der Kopf des Sängers nicht vornehm, das Gesicht nicht einnehmend. Der Stimme merkt man den früheren Bariton an; sie hat auch mehr Wucht als Vollklang. Ihre Höhe ist mit der Mittellage nicht ausgeglichen, und der Ton — das ist das bedenklichste — erklingt durchans unfest. Man denke sich nur den Liebesruf: »Elsa, ich liebe Dich!« in der Weise ausgeführt, dafs das hohe a des ersten und das e des dritten Wortes wirkliche Triller sind. Ein Vibrieren der Stimme in der Erregung ist das Naturgemäfse. Ein andres ist es indes, wenn die Leidenschaft den Ton erregt, ein andres, wenn die Stimmbänder zu schwach sind, ihn stetig zu erhalten. — Auch der Bariton Herr *Mohwinkel*, der in fünf Gastrollen zeigen sollte, ob er in den Rahmen unsrer Oper passe, brachte dafür nicht den Erweis. Er ist ein durchaus achtbarer Sänger, weifs aber nicht zu gestalten, und daher läfst er den Zuschauer ganz gleichgültig. — Anders schon steht es mit den Tenoristen Herrn *Naval*, der uns früher schon angehörte, nicht recht Boden hier gewann und dann in Wien als eine Gröfse gefeiert und verwöhnt wurde, bis er keine kleinen Rollen mehr singen wollte und von dort fortging. Unter dem Jubel des ihn verehrenden Auditoriums nahm er Abschied. Nach einigen Konzertreisen und Gastspielen ist er eben wieder für uns gewonnen worden. Wenn es nämlich ein Gewinn sein sollte. Ich halte es nicht dafür. Herr *Naval* ist ein durchaus kunstgebildeter Sänger mit noch immer klangreicher Stimme, auch ein geschickter und dem Auge wohlgefälliger Darsteller. Aber nur wenige lyrische Rollen sind für ihn im Spielplan vorhanden. In der »Weifsen Dame« schon säuselt er zu sehr. Man will doch einen hellen Jubelton in dem »O, welche Lust Soldat zu sein!« hören. Wieviel Freude man auch am rein Gesanglichen hat, das stets Zierliche ermüdet bald. Herr *Naval* gefällt sofort, aber er weifs nicht zu fesseln. Und dann — plötzlich singt er ein Komma zu tief und bleibt die ganze Szene hindurch unrein. Es war denn auch durchaus kein grofser Erfolg, den er jetzt hier als »George Brown«, »Alfredo« und »José« errang. Aber er gefiel doch. — Neben ihm gastierte als »Traviata« die Wiener Koloratursängerin Frau *v. Saville*. Das war auch nichts Rechtes. Der geblümte Gesang der Dame ist ziemlich mäfsig und die Stimme nicht vornehm, aber sie führt getragene Kantilenen mit Halbstimme recht hübsch aus. — *F. Smetanas* »Verkaufte Braut« erschien neu einstudiert und machte allen Hörern durch ihre quellende, liebenswürdige Musik eine rechte Freude. — Es wurde auch mit der *B. Scholz* Oper »Anno 1758« noch einmal ein Versuch gemacht. Die Tageskosten derselben betragen 4000 M; und da sie nur 500 M einbrachte, wird man sie wohl nicht mehr geben. — Auch des *P. Cornelius* »Barbier von Bagdad« wurde neu einstudiert wieder auf die Szene gebracht. Das wird ihm noch öfter so ergehen. Eigentliches Bühnenleben besitzt er ja nicht, daher bleibt er nur kurze Zeit auf der Szene. Und wenn sich dann Musiker und Kunstfreunde danach sehnen, die köstlichen Stücke wieder einmal zu hören, die er ja enthält, so holt man ihn wohl wieder für eine Zeitlang hervor. — Es kam auch ein neues Ballett zur Aufführung. »**Der Zauberknabe**«, zu dem der Wiener *R. Goldberger* die Musik geschrieben hatte. Ein Tanzstück in alter, abgetaner Weise, ganz schablonenhaft. Die Musik, wenn sie auch einmal den Zauberknaben Frühling mit Meistersingerphrasen kennzeichnen wollte und dann wieder in einem Fugato sich erging, kam doch schliefslich wieder auf die öde Wiener Walzertanzweis' heraus. — Leon Cavallos »Bajazzi« sollen noch vor den Ferien neu einstudiert gegeben werden. Warum, meifs man nicht. Vielleicht, weil der vielgenannte italienische Tonsetzer vor einigen Tagen hier weilte und man dies Ereignis nachträglich feiern will. Wie manches Jahr ist nun schon vergangen, seit ihm der Kaiser den Auftrag erteilte, den »Roland von Berlin« zur Oper zu gestalten! Wie lange ist es her, dafs er deshalb deutsch lernte oder lernen wollte, den Roman in seine Sprache übersetzte oder übersetzen liefs, den Roman in dramatische Form gofs und vertonte! Seine »Medici« sind seitdem vergessen, seine später entstandenen Kompositionen ebenfalls, und er soll nun endlich — er soll! — den »Roland« bis gegen den Schlufs fertig gestellt und bei seinem Auftraggeber angefragt haben, ob dieser Schlufs ein trauriger oder ein heiterer sein solle. (Die letzte Oper, die einen »glücklichen« und einen »unglücklichen« Schlufs zur gefälligen Auswahl stellt, ist des A. Thomas »Mignon«.) Wer wagte zu zweifeln, dafs das Sprichwort bezüglich der Oper zutreffen werde: »Was lange währt, wird gut!«

In den Garten des früheren Kroll-Theaters baute man voriges Jahr ein Theaterchen, das knapp 200 Men-

schen fafst und gab dort mit Klavierbegleitung Offenbachsche Operetten. Das war gar nicht übel. Jetzt gibt man dort »lebende Lieder«. Männlein oder Fräulein, auch beide vereint, tragen Einzel- oder Zwiegesänge im Kostüm und mit etwas Mimik vor. Oder sie tanzen, oder sie agieren nur. Letzteres ist dann eine »Cantomime«, bei der ein Sänger vor der Bühne konzertmäfsig etwas vorträgt, eine Ballade etwa, während ein andrer auf den Brettern die zur Handlung gehörigen Bewegungen ausführt. Die »lebenden Lieder« sprachen nicht recht an, wurden auch von den meisten Vortragenden nur mittelmäfsig ausgeführt.

Ein bekannter hiesiger Verleger hatte, um der Verbreitung des Gassenhauers einen Damm zu setzen und der Hausmusik wertvolles Material zuzuführen, dreifsig der bekanntesten Tonsetzer aufgefordert, ein Lied im Volkston zu komponieren, und so entstand das Liederheft »Im Volkstone«, das schon seiner Billigkeit wegen in wenig Wochen in 30000 Exemplaren verkauft wurde. Um ein Volkslied konnte es sich da natürlich nicht handeln, nur um ein volksmäfsiges, und es ist lehrreich, zu sehen, was die verschiedenen Tonkünstler unter einem solchen verstehen. Darauf des näheren einzugehen, bedürfte es eines besondern Artikels. — In einem Konzerte nun wurden die neuen Lieder kürzlich vorgeführt. Manches machte einen vorteilhaften Eindruck. Aber mehrere der bekanntesten Tonkünstler täuschten die Erwartung der Hörer am meisten. — Ein mir befreundeter Komponist, der übrigens an der Sache unbeteiligt ist, hat sich die Mühe gemacht, die Lieder genau durchzusehen und stellt mir folgende Mitteilungen zur Verfügung: Zu einem einfachen Wiegenliede gebrauchte *R. Becker* etwa 800 Noten; ebensoviele *S. Ochs*, *H. Sommer*, *W. Kienzl*; noch 75 mehr hat *H. Pfitzner*, *A. Bungert* aber 938 und *J. Brüll* 1200! — *E. d'Albert* und *E. Humperdinck* vertonten denselben Text, jener mit 445, dieser mit 623 Notenköpfen; jener schrieb nicht naiv genug, dieser etwas süfslich. — *Ph.* Fürst *zu Eulenburg* ist mit 219 Noten der Sparsamste, dann kommt *E. Hildach* (318) und *H. Hermann* (324), und diese drei treffen mit *G. Schumann* und *L. Blech* den rechten Ton. Das kann man von *J. Döbber*, *M. Schillings* und *H. Pfitzner* nicht behaupten. — *M. Reinecke* schrieb sein wenig gelungenes Lied in B dur, sieben andre Lieder stehen in Es, sieben in G dur, fünf in E, drei in F, je zwei in D und A. Graf *v. Hochberg* wählte d moll, *R. Kahn* e moll. — Es bewegen sich 9 Lieder im Walzer- und Ländlertakt, 17 im Vierviertel, 3 im Sechsachtel, 1 im Zweiviertel. *J. Brüll* wechselt elf-, *W. Kienzl* dreizehnmal die Taktart. In einem Volksliede! — Was *L. Thuille* und *E. Lassen* boten, gehört zum Besten der Sammlung. *Th. Koschat* steuerte seine Gabe als vierstimmigen Männerchor bei. Man hat diese steirischen Weisen aber schon etwas reichlich genossen.

Rud. Fiege.

Charlottenburg. Am Sonntage Rogate mittags 1/2 1 Uhr fand die feierliche Einweihung des neuen Gebäudes des Königl. akad. Instituts für Kirchenmusik zu Charlottenburg statt. An dieser Feier nahmen teil Se. Exzellenz der Herr Staatsminister Dr. *Studt*, Regierungsräte aus dem Kultusministerium, der General-Superintendent *Faber*, Rektoren und Professoren der verschiedenen Berliner Hochschulen, die bedeutendsten Musiker Berlins, einige Maler und Bildhauer, Baurat *Adams* u. v. a. Auch die holde Weiblichkeit war zahlreich vertreten.

Die Feier wurde eröffnet durch ein Orgelpräludium in Es dur von Joh. Seb. Bach, gespielt von Herrn Prof. *Egidi*. Unter Leitung von Herrn Prof. *Th. Krause* sangen darauf die Studierenden eine Motette von Palestrina. Hierauf ergriff der Direktor des Instituts, Prof. *Rob. Radecke*, das Wort. Er dankte Sr. Exzellenz dem Herrn Minister für sein Erscheinen und für das Wohlwollen, das er dem Institute stets entgegengebracht habe und knüpfte daran die Bitte, der Herr Minister möge auch in Zukunft der Anstalt sein Wohlwollen bewahren. Der Direktor berichtete dann weiter von der Gründung und der weiteren Entwicklung, von dem Zwecke und den Zielen des Instituts und führte etwa folgendes aus:

Das Königl. akad. Institut für Kirchenmusik ist die älteste staatliche Musikschule Berlins. Im Jahre 1819 erhielt der damalige Direktor der Berliner Sing-Akademie, *Zelter*, den Auftrag, eine »Orgel- und Singeschule« zu gründen. *Zelter*, der Freund Goethes, war der erste Direktor der jungen Anstalt. Im Jahre 1822 erhielt diese eine neue Organisation. Nach einigen Jahren wurde das Klavierspiel in den Studienplan aufgenommen, später kamen noch Violinspiel und gregorianischer Gesang dazu. 1869 wurde die Königliche Hochschule für Musik gegründet und der Königl. Akademie der Künste einverleibt; das Institut dagegen blieb als selbständige Anstalt bestehen. Bis zum Jahre 1889 mufste es sich stets mit Mietsräumen begnügen; in diesem Jahre aber erhielt es ein eigenes, ihm würdiges und schönes Heim und zwar Potsdamerstr. 120, im Garten der Königl. Hochschule für Musik. 1892 (*Radecke* übernimmt das Direktorat) wurde die Zahl der Unterrichtsstunden vermehrt, auch wurden neue Lehrfächer in den Studienplan aufgenommen. Es wird jetzt unterrichtet in Orgel-, Klavier-, Violin-, Ensemble- und Partiturspiel, Harmonielehre, Kontrapunkt- und Formenlehre, Ästhetik und Sologesang, Chorgesang verbunden mit Dirigier-Übungen, Musikgeschichte und Methodik, Liturgik, Orgelstruktur. Die Direktoren des Instituts waren: *Zelter*, *Bernh. Klein*, *A. W. Bach*, *Aug. Haupt*. Unter den Lehrern sind zu erwähnen: *Reissiger*, *Grell*, *Commer*, *Julius Schneider* und *Löschhorn*. Letzterer war 51 Jahre Lehrer am Institut. Es hat jetzt die Aufgabe, »Organisten, Kantoren, Chordirigenten, sowie Musiklehrer für höhere Lehranstalten, namentlich Schullehrer-Seminare« auszubilden. Die Werke der alten Meister der Tonkunst werden gründlich studiert; aber auch die besten Werke neuerer Meister sollen Berücksichtigung finden. Die Worte, die Se. Majestät der Kaiser am 1. November 1902 zur Einweihung der beiden Hochschulen für die bildenden Künste und für Musik aussprach: Die Ideale der Kunst müssen wir hüten und pflegen, sollen auch die Richtschnur für den Unterricht am Institut bilden.

Hierauf erhob sich der Herr Minister zu längerer Rede. Er dankte dem Direktor für die Einladung und für seine Mitteilungen über die Gründung und weitere Entwicklung des Instituts, drückte seine Freude darüber aus, dafs die oben angeführten Worte des Kaisers auch hier am Institute die Richtschnur für den Unterricht sein sollten. Er sprach den Wunsch aus: Die Kirchenmusik möge hier eifrig gepflegt werden; denn sie bilde einen wichtigen Teil des Gottesdienstes, diene zur Verherrlichung desselben und zur Erbauung der Gemeinde. Dann teilte er mit, dafs Se. Majestät der Kaiser die Gnade gehabt habe, die beiden Lehrer am Institut, *Carl Thiel* und *Arth. Egidi* zu Professoren zu ernennen und den beiden Professoren *Herm. Schröder* und *Th. Krause* den roten Adlerorden 4. Kl. zu verleihen. Alsdann brachte er auf den Kaiser als den Schirmherren und Förderer der Kunst ein dreifaches Hoch aus, in das die Festgäste freudig einstimmten. Mit grofser Begeisterung wurde dann (mit Orgelbegleitung) die 1. Strophe unserer Nationalhymne

gesungen. Den Schlufs der schönen Feier bildete der »Weihegesang nach Worten der heiligen Schrift für Männerchor mit Orgelbegleitung« von *Th. Krause.*

Die Festversammlung trennte sich noch nicht gleich, sondern es wurde noch manch' freundliches Wort gewechselt, manche liebe Erinnerung aufgefrischt, es herrschte eben Feststimmung. Auch der Herr Minister verweilte noch geraume Zeit, besah sich den Saal und die Orgel, liefs sich mehrere Herren vorstellen und unterhielt sich lange mit dem Altmeister *Löschhorn.* Gegen 1/2 2 Uhr verliefsen die Gäste das Institut. Rippich.

Dresden. Wenn wir jetzt zurückblicken auf das, was uns die Konzert-Saison in ihrem Abfluten noch bescherte, so ist nicht allzuvieles zu verzeichnen, über das zu lesen extra muros ein besonderes Interesse haben könnte. Dafs *Bruckner* in den Sinfonie-Konzerten der Königl. Kapelle nach Jahren wieder einmal mit seiner »Romantischen« zu Worte kam, wird auswärts als von wenig Belang befunden werden. Man wird über den alten Herren, der mit seinem Herrgott auf Du und Du sich stellte, denken können, wie man will, auf den Konzert-Programmen der Gegenwart gebührt ihm ein Plätzchen. Allein schon um deswillen, weil er zu der in der Neuzeit nicht allzustark vertretenen Gattung von Komponisten zu zählen ist, die nur schreiben, wenn ihnen etwas einfällt. Hätte er noch Brahms' straffe musikalische Logik im Leibe gehabt, er wäre der Gröfsten einer geworden. So aber wird ihm sein gemütliches Österreichertum in Gestalt einer behaglichen Redseligkeit und Weitschweifigkeit bisweilen verhängnisvoll und verhängnisvoller vor allem als seinem Landsmann Franz Schubert, der bei den Klassikern in die Schule gegangen war und Formsinn studiert hatte. Denn das ist ja das Gebrechen der romantischen Schule, das mehr und mehr überwuchernd in den Vordergrund tritt, dafs ihre Adepten sich im Schwelgen in Stimmungen und Empfindungen verlieren. Sie entbehren der Kunst des Mafshaltens, empfinden die Form schlechthin als lästigen Zwang. Die »poetische Idee« soll alles durch sich wirken — das war ja auch schon *Franz Liszts* künstlerisches Programm. Von ihm hörten wir wieder einmal die »Ideale«. Wir gehören nicht zu denen, die dem genialen Künstler das Recht zum Komponieren aberkennen wollten, aber wir haben immer die Empfindung, als habe seine schöpferische Potenz zu einem kraftvollen Schaffen allein für und durch sich Bestehenden nicht ausgereicht, als habe sie sozusagen der geistigen Krücken bedurft. Als solche erscheinen uns immer seine »Programme«. Aber dieses nicht nur auf ihn selber angewandt. Nein, auch auf die Hörer. Hat der Hörer den »Faden« des Programms verloren, ist er ungefähr in der gleichen Lage, wie der Gebrechliche, dem die Krücken entfallen sind. Kurz, es ist keine starke, keine freie, keine selbstbewufste Kunst. Und es ist auch keine Spur von nationaler und sonstiger Eigenart in Liszts Schaffen. Wo sollte es auch herkommen. Der Meister stand viel zu sehr im Strom der Welt, um das werden zu können, was man eine innerlich starke Persönlichkeit nennt. Er war, Magyar von Geburt, gefeierter Virtuos einer besonderen ausübenden Kunst, römischer Priester, Freidenker und was noch alles, viel zu sehr und ausschliefslich »Mann von Welt«, um eine ausgesprochene Individualität nach der schöpferischen Seite werden zu können. Dafs das »Jung-Deutschland« nicht erkannte und leider zum Teil noch nicht erkennt, das liegt ja in letzter Instanz nur daran, dafs es die romanischen Tendenzen des Romantizismus sozusagen mit der Muttermilch einsog, denn wie sehr diese bereits in Wagners Schaffen dominieren, das wird ja erst einmal ersehen werden, wenn in unserem Volk wieder jene Klarheit und Lauterkeit des Denkens und Empfindens, oder sagen wir im Gegensatz zu dem modernen Überschwang jene Schlichtheit und Nüchternheit, erwacht ist, die das Wort vom »wälschen Tand« erfand und die allezeit nach dem Kern fahndete und der gleifsenden Schale gering achtete. Um gleich einmal auf das Extrem zu kommen, so bescherte uns eine Vorstadtkirche (Löbtau) in der Passions-Zeit eine Aufführung des Oratoriums »Gethsemane und Golgatha« vom alten Dessauer *Schneider,* den man jetzt gemeinhin im Hinblick auf sein populär gewordenes Werk etwas spöttisch den »Weltgerichts-Schneider« nennt. Das ist gewifs eine hausbackene Tonschöpfung, durchaus diktiert von einem aufschwungarmen rationalistischen religiösen Sinn, aber gesünder und erziehlicher für unser ohnedies von allen möglichen utopistischen Ideen infiziertes evangelisches Volk ist sie doch ohne Zweifel als die mannigfachen Emanationen einer spezifischen romanischen Weltanschauung, d. h. als die Werke von der Gefolgschaft des Lisztschen »Christus«. Man darf eben nicht verkennen, dafs die Musik ein bedeutsamer Kulturfaktor ist und dafs nicht minder wichtig ist, was das Volk hört, als was es liest. Da loben wir uns *Bachs* H moll-Messe. Welch' eine Fülle gesunden, kraftvollen Empfindens lebt in diesem Wunderwerke und von welchem nationalen Geiste ist es erfüllt! Der Mefstext, dieses wundersame Gebilde romanischen Denkens und Empfindens, vertont im Sinne einer durchaus germanischen, individualistischen Weltanschauung. Meister *Oskar Wermann* führte uns das Werk in der Kreuzkirche am Charfreitag auf. Gleichzeitig brachte uns *Albert Römhild* in der Martin Lutherkirche *Beethovens* »Solemnis«. Das Werk eines »Gottessuchers« möchte man diese nennen. Wir hörten sie in dieser Saison zuvor schon zweimal, einmal von der Dreyssigschen Singakademie unter *Kurt Hösel,* das andre Mal vom Leipziger Riedel-Verein unter Dr. *Georg Göhler.* Doch darüber berichteten wir bereits, während noch nicht Erwähnung fand, dafs der Palmsonntag die übliche Aufführung der »Neunten« im Opernhause brachte. Damit wäre dann aber die Zahl der eigentlichen musikalischen »Ereignisse« erschöpft, wenn man ihnen nicht noch »Trenklers Abschied« zurechnen mag. Das aber geziemt sich wohl. Es ist kein kleines, bei der starken Konkurrenz, die in der modernen Grofsstadt Variété-, Cirkus- und sonstige Genüsse den ernsteren, künstlerischen Darbietungen machen, eine über 50 Mann starke Konzert-Kapelle aus eignem zu erhalten. Und das hat Meister *Trenkler* getan. Mögen diejenigen, die da meinten, der verdiente Musiker habe niemals ganz seine militärische Vergangenheit verleugnen können, auch nicht Lügen zu strafen sein, bewundernswert war es auf alle Fälle, wie er sich in seine neuen Aufgaben hineingearbeitet hatte. Nun und für seine Beliebtheit und damit auch für die seiner im guten Sinne des Wortes populären Konzerte im Gewerbehause war gerade seine musikalische Herkunft nicht unwesentlich gewesen. Neben dem Musikdirektor der Leipziger 107er, dem alten *Walther,* war *Trenkler* der populärste Kapellmeister der sächs. Armee gewesen, im besonderen vom Tage der Kaiser-Proklamation in Versailles an, an dem er seinen populärsten Marsch — Armeemarsch No. 206 — an der Spitze der Kaiser Wilhelm-Grenadiere aus der Taufe hob. Will man noch eines besonderen Verdienstes gedenken, das sich *Trenkler* als Civil-Kapellmeister erwarb, so wäre es das, dafs er den Dresdener Komponisten alle Förderung angedeihen

liefs, den anerkannten und den verkannten. Wer immer etwas in seinem Notenschrein barg, das nicht gerade das Licht der Öffentlichkeit scheuen mufste, fand bei ihm Gehör. Und das erwies sich oft genug als recht dankenswert. *Trenkler* wird in dem benachbarten Lössnitz ein otium cum dignitate geniefsen, indessen Herr *Willy Olsen*, sein bisheriger trefflicher Konzertmeister, an seine Stelle tritt.

Otto Schmid.

Duisburg. Seit dem letzten Bericht über ein Konzert in hiesiger Stadt hat der Duisburger Gesangverein unvergefsliche Tage gesehen: die Jubelfeier seines fünfzigjährigen Bestehens! Am Samstag, den 23. und Sonntag, den 24. Mai stand unsere Musik-Metropole unter dem Zeichen des Taktstocks. Nicht weniger als 450 Mitwirkende waren auf der Bühne des grofsen städtischen Tonhallensaales versammelt! Und dieses Massenaufgebot in der Hand eines *Josephson* oder *Richard Straufs*! In wohltuender Pietät eröffnete der Chor, der durch Damen und Herren aus Oberhausen, Ruhrort und Mülheim (Ruhr) sowie durch die Duisburger Liedertafel eine wesentliche Verstärkung erfahren hatte, seine Darbietungen mit dem Danklied von Joseph Haydn, das auch beim ersten Konzert im Jahre 1853 gesungen worden war. Das Danklied kam nicht zur vollen Geltung. Augenscheinlich behandelte man es angesichts der folgenden gewaltigen Programmnummer als etwas Nebensächliches, und so mag die auf die Einübung verwendete Zeit stiefmütterlich bemessen gewesen sein. Dem Danklied folgte Händels »Messias«. Namhafte Komponisten, Kritiker, und auch ein grofser Teil des Publikums sahen der Aufführung mit besonderer Spannnng entgegen. Lag ihr doch eine Neubearbeitung des Professors *Franke* in Köln zu Grunde. Er schreibt darüber: »Wohl auf keinem Gebiete der öffentlichen Musikpflege haben die hierfür grundlegenden Anschauungen einen solchen Wandel durchgemacht, wie auf dem des klassischen Oratoriums, der Werke Bachs und Händels. Lange Jahrzehnte hindurch sind die Partituren dieser Meister immer von neuem mit den Hilfsmitteln der modernen Instrumentation aufgearbeitet, und die Bibliotheken gröfserer Konzert-Institute bergen zuweilen soviel verschiedener Partituren der Matthäus-Passion, wie im Laufe der Jahre Dirigenten mit der Aufführung dieses Werkes betraut waren. Über die Frage, wie Bach »gemacht« werden mufs, ist die Diskussion endgültig geschlossen. Anders liegt die Sache bei Händel. Dafs der Komponist des »Messias« dieses Riesenwerk in 24 Tagen zu Papier brachte, schliefst überhanpt die Möglichkeit einer ausführungsfertigen Niederschrift aus. Die Lücken der Partitur sind von keinem Geringeren als Mozart in unübertrefflicher Weise ausgefüllt und würden für alle Zeiten als die denkbar beste Vervollständigung der Partitur zn gelten haben, wenn nicht das Kolorit des Werkes durch diese instrumentalen Ergänzungen seine ursprüngliche Eigenart völlig eingebüfst hätte. Es ist das hohe Verdienst *Fr. Chrysanders*, auf dem Gebiete der Händel-Aufführungen die Wege gewiesen zu haben, auf denen wir zur Wiedergewinnung des Händelschen Orchesterklanges gelangen können. Die vorliegende Einrichtung des »Messias« ist in Bezug auf Vervollständigung des Orchesters nicht über die von Händel selbst in anderen Werken verwendeten Instrumente hinausgegangen. Ihre Anwendung richtet sich genau nach den bei Händel zu beobachtenden Gepflogenheiten. Am schwierigsten erwies sich die Aufgabe bei den Arien. Bei vielen dieser Stücke ist die Händelsche Partitur nicht über die Skizze hinausgekommen; die meisten enthalten aufser der Singstimme nnd dem nicht einmal bezifferten Bafs mehr oder minder ausgeführte, zumeist auf ein Instrument beschränkte Begleitungsstimmen.« *Franke* hebt ausdrücklich hervor, eine historisch getreue Händel-Aufführung habe er nicht angestrebt. Das ist nur zu loben. Die Aufführung am 23. Mai hat gezeigt, wie fein der in der alten Musik als Autorität dastehende Meister der Orgel den richtigen Weg zu finden wufste. Von besonderem Interesse war die Verwendung des Cembalo. *Franke* vermeidet den Mifsbrauch, der mit diesem Instrument getrieben worden ist, so dafs viele es schliefslich ganz verbannten. Der Orgelmeister gibt dem Orchester, was des Orchesters ist und zieht das Cembalo dort heran, wo Rezitative nnd Kantilenen zu begleiten sind. Das Orchester, gebildet aus der Duisburger und Düsseldorfer städtischen Kapelle unter Ergänzung durch bewährte Kräfte aus noch einigen anderen Orten, zeigte sich seiner Aufgabe prächtig gewachsen. Das Stimmenmaterial des Chors mufs durchgehends vorzüglich gewesen sein. Solche Erfolge konnte der Dirigent, Musikdirektor *Josephson*, nur mit musikalisch gebildeten Elementen erringen. Freilich kommt den Dirigenten am Niederrhein ein wichtiges Moment zu Hilfe: die Bevölkerung vereinigt hier die feste Stetigkeit des Niederländers mit der Lebendigkeit des Rheinländers, wodurch imposante Wucht sich mit leichter Eleganz verbindet. Die Bafssoli sang Professor *Messchaert*-Wiesbaden. Wo *Messchaert* singt, müssen die andern Solisten fruh sein, einige Lorbeerblätter aus dem Ruhmeskranze zu erringen. Erlangen sie mehr, so spricht das für den besonderen Wert der Kräfte. Der Tenorist *Fischer* aus Frankfurt a/M. war anfangs befangen, ging aber nachher aus sich heraus und erledigte sich seiner Aufgabe zur Zufriedenheit der Zuhörer. Fräulein *Hedwig Kaufmann*-Berlin sang die Sopransoli in vollendeter Form, und auch die Altistin Frau *Geller*-Wolter aus Berlin erntete reichen Beifall. Alles in allem: *Josephson* und *Franke* hatten den jubelnden Beifall am Schlufs der Aufführung voll verdient. — Der zweite Tag brachte, wiederum vor überfülltem Hause, die Neunte Sinfonie und das Te Deum für Soli, Chor, Orchester und Orgel von Anton Bruckner. Es handelte sich um die erste Aufführung in Deutschland. Leider mufs ich sagen, dafs die Aufnahme seitens des Publikums zu dem inneren Reichtum der Sinfonie und der glänzenden Wiedergabe derselben in keinem Verhältnis stand. Der Beifall war reichlich, aber nicht herzlich und warm. Ich hatte das Gefühl, als sei dieser Beifall mehr das Produkt einer ohnehin vorhandenen, also nicht erst durch die Sinfonie erzeugten gehobenen Feststimmung. Es ist nicht zu bestreiten: Bei Bruckner gibt's kein geheimnisvolles Ahnen, das unser Gemüt ohne weiteres fesselt: erst über dem Wege des analysierenden Verstandes erschliefsen sich die verborgenen Reize. Der Schlufssatz des ersten Teils ist von hinreifsender Wirkung. Leicht, gefällig, witzig ist das Scherzo, fast zu mannigfaltig in seinen sprudelnden Phantasiegebilden. Den dritten Satz, das Adagio, bezeichnet der Komponist als seinen »Abschied von der Welt«. Da Bruckner diese »Neunte« nicht vollenden konnte, so reihte er ihr sein Te Deum als Finale an. Es bringt die befreienden, jubelnden Melodien, die wir in dieser Wahrheit, Macht und Wucht in der Sinfonie vergebens suchen. Eine Erstaufführung auf deutschem Boden war auch ein Werk des Engländers Hubert Parry: Blest Pair of Sirens. Diese Ode für achtstimmigen Chor, Orchester und Orgel hat einen Text von Milton zur Grundlage, den der Kgl. Musikdirektor *Josephson* unter dem Titel »Holde Sirenen« aus dem Englischen übersetzt hat. Das Werk bringt keine eigentlich neuen Gedanken, vermeidet scharfe Dissonanzen, wirkt aber

durch die zahlreichen runden, glatten Wendungen recht ansprechend. Der Schluſs steigt zu dramatischer Höhe empor, und damit ist dem Ganzen der Beifall der Zuhörer sicher. Der im Saale anwesende Komponist wurde warm gefeiert. Lebhafte Ovationen erntete *Richard Straufs* mit seiner sinfonischen Tondichtung »Tod und Verklärung«. Der berühmte Meister wuſste durch seine unnachahmliche Kunst des Dirigierens die Vorzüge seines Werkes derart herauszukehren, daſs man die Mängel übersah. Professor *Messchaert* sang mit seinem wunderbaren Baſs unter Begleitung des Orchesters die von *Straufs* komponierten und dirigierten Lieder »Hoch hing der Mond« (Op. 44, No. 1) und »das Tal« (Op. 51). Beide Kompositionen gehören mit zum besten, was wir in dieser Form besitzen. Das merkt man so recht, wenn ein *Straufs* sie dirigiert und ein *Messchaert* sie singt. Die Chorphantasie Op. 80 von Beethoven sang der Verein, so gut er es nach zwei Generalproben und zwei Konzerten innerhalb zweier Tage vermochte. Ich bewunderte die Aufführenden, deren Stimmbänder noch so rein gestimmt waren, daſs kein Miſston durchdrang. Doch machte nicht geringe Abspannung sich geltend — auch im Publikum, das bereits vier geschlagene Stunden in Tönen schwelgte. Wenn es unter solchen Umständen *Ferruccio Busino* gelang, auf dem Flügel den tosendsten Beifall zu finden, so müssen seine Leistungen auſsergewöhnliche gewesen sein. Am herrlichsten gelangen die zwei Bachschen Choralvorspiele: »Wachet auf!« und »Nun freut euch, lieben Christen g'mein.« Liszts »Harmonies du soir« und Chopins Polonaise in As rissen das enthusiasmierte Publikum mit sich fort. Von Jubel und Rosen überschüttet, verstand sich der Künstler zu einer Zugabe. Das gewaltige Vorspiel zu den Meistersingern bildete den Schluſs der Reihe herrlicher Darbietungen. Karl Müller.

Gotha. Die 6. Hauptversammlung des Chorverbands im Herzogtum Gotha vereinigte am Montag den 25. Mai zahlreiche Vertreter der Kirchenchöre des Herzogtums im Herzog-Ernst-Seminar zu Gotha. Herr Pfarrer *Jäger* aus Seebergen hatte zu einem Vortrage das Thema: »Ausgestaltung des Gemeindegesanges« gewählt. Sein Vortrag sollte jedoch, wie er gleich zu Anfang bemerkte, mehr eine Anfrage an die Praktiker der Versammlung als eine Belehrung derselben sein. Diese Anfrage ging dahin, ob bei uns der Gemeindegesang zur Vierstimmigkeit ausgebaut werden könne. In dem »Sekundieren« vieler Gemeindeglieder beim einstimmigen Choralgesang finde er die Tendenz zum mehrstimmigen Gesange, auch die für viele Stimmen nicht erreichbare Tonhöhe mancher Choräle lasse die Einführung der Mehrstimmigkeit wünschenswert erscheinen. Daſs ihre Einführung möglich sei, beweise die Schweiz, wo von der Gemeinde vierstimmig gesungen werde. Die groſsen Schwierigkeiten, die der Sache entgegenstehen, verkannte der Vortragende nicht und nahm sie als geschickter Redner voraus. Von den Herren Kantor *Kaufmann*-Brüheim, Lehrer *Holstein*-Gotha, Pfarrer *Hort*-Neukirchen, Pfarrer *Blankenburg*-Emleben, Pfarrer *Köllein*-Warza und Pfarrer *Stier*-Friemar wurden groſse praktische und ästhetische Bedenken geltend gemacht und vor allen Dingen das Bedürfnis nach Mehrstimmigkeit des Gemeindegesangs in Abrede gestellt. Herr Professor *Rabich*-Gotha wies die Sache nicht ganz von der Hand, sondern empfahl den vierstimmigen Chorgesang bei einigen Chorälen alternierend mit dem Gesang der Gemeinde oder auch zusammen mit der Gemeinde, welche nur die Melodie singen solle. Auch könnten wohl nach seiner Ausführung einzelne besonders musikalische Gemeinden einen Versuch mit der Mehrstimmigkeit machen, denn es sei immer bedenklich, ein Ding für unmöglich zu erklären, bevor man es nicht auf seine Möglichkeit geprüft habe.

Da der Herr Vortragende keinen bestimmten Antrag gestellt hatte, so wurde von einer Beschluſsfassung abgesehen. —

Als zweiten Punkt der Tagesordnung war vorgesehen das Thema »Orgelkurse«. Herr Professor *Rabich* wies nach, daſs eine Anzahl Seminaristen das Ziel im Orgelspiel nicht erreichen könne, weil sie vielfach ohne alle musikalische Vorbildung ins Seminar eintreten. Um sie dem Kirchendienst zu erhalten, solle der Verband ihnen Gelegenheit geben, das Versäumte später nachzuholen, indem er ihnen die Erlaubnis, auf den Gemeindeorgeln zu üben, verschaffe und tüchtige Organisten gewänne, welche ihr Studium beaufsichtigten. Der Verband beauftragte eine Kommission, bestehend aus den Herren *Kaufmann*-Brüheim, *Kesselring*-Herbsleben, *Kleim*-Thörey, *Küttner*-Mehlis, *Rabich*-Gotha, *Reich*-Nazza, *Willweber*-Friedrichroda, die weiteren Schritte in der betreffenden Angelegenheit zu tun.

Im Anschluſs an die Besprechung der Orgelkurse sprach sodann Herr Professor *Rabich* über die Gründung eines Thüringer Chorverbands. Da in diesen Blättern dieses Thema schon abgehandelt worden ist, so brauchen wir hier nicht näher darauf einzugehen. Erfreulich ist, daſs aus dem weimarischen und dem Meininger Lande bereits Stimmen laut geworden sind, welche der Sache sympathisch gegenüber stehen, auch das Organ des allgem. deutschen Kirchengesangvereins hat sie in zustimmendem Sinne besprochen. Die Herren *Burbach*-Gotha, *Drescher*-Sonneborn, *Rabich*-Gotha, *Senffleben*-Sonneborn, *Zetzsche*-Frankenhain werden vom Verband beauftragt, die nötigen Anknüpfungspunkte in den Thüringer Staaten zu suchen. Darauf schritt man zur Wahl des Vorstandes. Herr Oberpfarrer *Müller*-Gotha, der nach D. *Kretschmars* Weggang interimistisch den Vorsitz geführt, lehnt eine definitive Wahl ab. Infolgedessen wird Herr Pfarrer *Burbach*-Gotha zum Vorsitzenden gewählt. Zum Stell-Vertreter wird Pfarrer *Zetzsche* ernannt. Die Herren *Kirchhof* (Schatzmeister), *Lorenz* (Schriftführer), *Rabich* (Verbandsdirigent) werden wieder gewählt. H. W.

— Die Buchhandlung Ulrich Moser in Graz, Herrengasse 23, beabsichtigt das für die Geschichte des Kirchengesangs grundlegende berühmte Werk: »Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum von Martino Gerberto« neu herauszugeben, falls sich 150 Subscribenten finden. Das dreibändige Werk wird auf 50 M kommen.

— **Die »Hallwachs-Stiftung«.** Der am 9. Januar 1903 zu Darmstadt verstorbene Ehrenpräsident des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland, Wirkliche Geheimerat D. *Ludwig Hallwachs* Excellenz, hatte sich letztwillig alle Blumenspenden anläſslich seines Begräbnisses ausdrücklich verbeten. Die vielen Freunde des verehrten Mannes glaubten einerseits diesen seinen wiederholt und nachdrücklich ausgesprochenen Willen pietätvoll ehren zu sollen, andrerseits seines Herzens Meinung dadurch zu treffen, daſs sie die Kranzspenden, die sie ihm so gerne als letzten Zoll der Dankbarkeit auf den Sarg gelegt hätten, in Gaben verwandelten, dazu bestimmt, die Sache, die Hallwachs sich zur Lebensaufgabe gemacht hatte, den »Evangelischen Kirchengesangverein für Deutschland« zu fördern, insbesondere dem Vorstande desselben die Erfüllung seiner Aufgaben zu erleichtern. So sind in aller Stille von zahlreichen Darmstädter Freunden 653 M 50 Pf. zusammengekommen als »Blumenspenden auf Hallwachs' Grab«, die dem Vorstande im Zentralausschuſs als Grundstock zu einer „Hallwachs-Stiftung" zur freien Verfügung übergeben worden sind. Gewiſs

sind auch aufserhalb Darmstadts noch viele, die es im Herzen drängt, der Dankbarkeit für den Entschlafenen auch äußerlich Ausdruck zu geben. Sie alle sind freundlichst gebeten, etwa ihm zugedachte „Blumenspenden“ als Gaben zur Hallwachs-Stiftung an Herrn Oberkonsistorialrat D. *Flöring*-Darmstadt, Mühlstrafse 45, gelangen lassen. Es wird darüber seinerzeit öffentlich Rechnung gelegt werden. (Aus dem „Korrespondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland“ vom April 1903.)

Besprechungen.

Nagel, Dr. Willibald: Beethoven und seine Klaviersonaten. Band I (Preis 6 M., eleg. gebunden 7,75 M). Langensalza, Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann).

Im Klange mehr als Klang zu hören ist die Losung der musikfrohen Gegenwart, ist auch die Losung des Dr. *W. Nagel*schen Buches: »Beethoven und seine Klaviersonaten«. Dem oberflächlichen Musiktreiben, dem gedankenlosen Spielen und Hören will er durch ernste Betrachtung der Klaviersonaten des Grofsmeisters wirksam entgegentreten. Dabei vermeidet er streng, etwas in die Werke hineinzulegen, was nicht darin liegt, er verzichtet auf den Ruhm, den viele Dirigenten der Gegenwart beanspruchen, »Nachschöpfer« Beethovenscher Werke zu sein und hält sich dadurch frei von allen Fantastereien und Irrlichtereien. Aber mit Hilfe seiner eingehenden musikalischen und philosophischen Studien, insonderheit durch seine strenge historische Schulung hat er den Sonaten eine Interpretation gegeben, die wegen ihrer Objektivität und Wissenschaftlichkeit auf eine allgemeine Anerkennung und Annahme rechnen darf. Die Verknüpfung seiner Ausführungen mit dem Leben Beethovens, die gelegentliche Bezugnahme auf die Skizzenbücher des Meisters und der Hinweis auf Erklärungen von anderer Seite bei einzelnen Stellen geben seiner Darstellung einen besonderen Reiz.

In dem vorliegenden Bande sind die ersten 15 Sonaten, also annähernd die Hälfte sämtlicher, analysiert. Wer dieselben an der Hand Dr. *Nagels* studiert, tut nicht nur ungeahnte Blicke in das Schaffen und Werden Beethovens, lernt nicht nur diese unvergänglichen Werke so gründlich wie auf keinem anderen Wege kennen und verstehen, sondern wird auch zum denkenden Spieler und Hörer überhaupt erzogen. Er wird nicht mehr kopf- und zopfschüttelnd grofsen Instrumentalwerken gegenüberstehen mit dem Gefühle, sie nicht verstehen zu können. In keinem Hause, in dem man ernsthaft Musik treibt, in keinem Konservatorium, in keinem Lehrerseminar sollte man ohne das Dr. *Nagel*sche Buch die Klaviersonaten von Beethoven studieren. Dann wird Beethoven werden, was er schon längst sein sollte, — ein Erzieher der musikalischen Welt.

Germer, H.: Die Technik des Klavierspiels. Kommissions-Verlag von Gebr. Hug, Leipzig.

Germer hat ein Lehrerseminar absolviert. Die eingehenden Studien in der Methodik des Unterrichts, die er in dieser Anstalt gemacht, kommen seinen Werken für Klavierunterricht sehr zu statten. Auch die vorliegenden Studien zeugen von der guten pädagogischen Schulung Germers. Vom Einfachen zum Zusammengesetzten, vom Leichten zum Schweren fortschreitend bilden sie eine sichere Grundlage für die Technik des Klavierspiels. Namentlich die egale Ausbildung der Finger und die Unabhängigkeit derselben voneinander wird durch die Übungen angestrebt. Die Anschlagsarten werden gleichermafsen berücksichtigt. Zur Gewöhnung an einen vernünftigen Fingersatz wird hingearbeitet. Transpositionsübungen und Hinweise auf die Dynamik führen vom rein technischen in das musikalische Gebiet. Da aber die textlichen Anweisungen knapp sind, so empfiehlt es sich, dafs die Lehrer, welche nach Germers Technik unterrichten wollen, vorerst die methodische Anleitung Germers: »Wie studiert man Klaviertechnik?« durchlesen. Auch der praktisch erprobte Klavierlehrer wird darin noch Neues und Anregendes finden.

Neue Hausmusik.

Das Harmonium findet in der Hausmusik immer mehr Verbreitung, infolgedessen auch die Literatur für dieses dankbare Instrument wächst. Namentlich die Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig bietet wertvolle Novitäten. Es liegen uns 5 Hefte an Tonstücken in der Bearbeitung des unlängst verstorbenen Hofkapellmeisters *Rudolf Bibl* vor (neue Reihe). Sie enthalten berühmte Kompositionen aus dem 17., 18. und 19. Jahrhundert. Die Auswahl der Stücke und das Arrangement derselben beweisen, dafs *Bibl* das Instrument und seine Effekte genau kannte. Die meisten Stücke sind nach Angabe des Herausgebers auch auf »einspieligen Harmoniums« ausführbar.

Schon mehrmals hatten wir Gelegenheit, auf Paul Koeppens Normal-Harmonium-Literatur aufmerksam zu machen (Vertrieb durch Breitkopf & Härtel). Heute können wir wieder auf 25 neue Hefte empfehlend hinweisen. Technische Studien bietet *P. Ertel*, Stimmungsbilder *Karl Kämpf*, Hebräische Gesänge *Kellermann*, Mendelssohnsche Stücke *Rich. Francke*, Märchenstücklein *Theodor Gerlach*, Studien *Oskar Bie*. Besonders dankbar sind die Duos für Harmonium und Klavier von *Hassenstein*, *Franke*, *Schumann*, *Beethoven*, *Mozart*, *Chopin*. Eine besondere Wirkung verspreche ich mir von *Berlioz'* Sylphentanz aus Fausts Verdammung in *Kämpfs* Bearbeitung für Violine, Harmonium und Klavier. Ob sich aber das Harmonium auch zur Begleitung eines humoristischen Liedes eignet, möchte ich fast bezweifeln. Und doch hat *Richard Francke* das Lied in sächsischer Mundart »Abendruh« für eine Singstimme mit Harmoniumbegleitung geschrieben. Der »scheene« Text lautet: »Nun ruhen alle Wälder; dem Dage folgt die Nacht. Es wird bedeidend kälder, obwohl der Mondschein lacht. Keen Käfer nee, weefs Knebbchen, keen Frosch huppt durch die Welt; ja, nich ämol ä Drebbchen vom Appelboome fällt. Ei ja, es war sehr heefse, nu' ruht rings das Gebrill. Und wer dags-iber beese, is merschdendeels nun still!« Nun vielleicht erobert sich auch der Humor noch des Harmoniums. Einstweilen genügt diesem aber der Ernst.

Neue Orgelkompositionen von Max Reger.

Max Reger hat bei Lauterbach & Kuhn in Leipzig 52 Choralvorspiele, Op. 67, erscheinen lassen und zwar in 3 Heften à 3 M. Es sind mittelschwere Stücke von bedeutendem Kunstwerte: von der kontrapunktischen Seite betrachtet echte Orgelmusik im Stile Bachs, hochmodern in harmonischer Beziehung. *Reger* hat es meisterhaft verstanden, aus Intervallen des Cantus firmus rhythmisch belebte und interessante Begleitfiguren zu schaffen, deren organische Einheit mit dem Thema am schärfsten bei ihrer Verwendung als Einleitung zu diesem hervortritt. Aber auch da, wo sich *Reger* scheinbar weit von dem eigentlichen Thema entfernt, wie in den abwärtsgehenden grofsen und kleinen Septimen in »Dir dir Jehova, will ich singen«, erscheint die Präparation auf den Cantus firmus als durchaus folgerichtig. Gerade diese Einleitung hat mich lebhaft interessiert, denn sie beweist wieder, dafs jene unrecht haben, die in *Reger* nur den grofsen kontrapunktischen Rechenkünstler sehen: *Regers* Seele schaut intime Beziehungen zwischen Tönen, die der »Rechnung nach« nicht zusammen gehören, er ist demnach mehr als ein Rechenmeister. Alle, welche derselben Meinung sind, haben die moralische Pflicht, für Verbreitung der *Reger*schen Kunst einzutreten. Freuen wir uns, dafs sich einmal wieder ein »ganzer Mann« der Orgelkomposition zugewendet hat und erweisen wir uns ihm dankbar, indem wir seine Werke aufführen.

R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



VII. Jahrgang.
1903.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 8.
Ausgegeben am 1. August 1903.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 6 Seiten Musikbeilagen
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Griegs „Lyrische Stücke“.

Von **Herm. Kretzschmar.**

Edvard Hagerup Grieg, am 15. Juni 1843 als Sohn des englischen Konsuls in Bergen geboren, wurde von seiner Mutter in die Musik eingeführt und in den Jahren 1858 bis 1862 am Leipziger Konservatorium weiter ausgebildet. 1866 ging er nach Christiania als Dirigent der Philharmonischen Konzerte, seit 1880 lebt er in seiner Vaterstadt ausschließlich der Komposition. Mit Ausnahme der eigentlichen Kirchenmusik erstrecken sich Griegs Arbeiten über sämtliche Gebiete der Instrumental- und Vokalmusik. Sie erweisen den Komponisten als den namhaftesten Vertreter norwegischer Musik und nordischer Kunst, zugleich auch als einen der erfolgreichsten, echtmodernen Tonsetzer überhaupt. Seine Hauptkraft hat auch Grieg den kleinen Formen des Liedes und des instrumentalen Charakterstückes zugewendet. Ihn als Liederkomponisten kennen zu lernen, eignen sich die 5 Bände des »Grieg-Album« am besten. Für die Klaviermusik Griegs bietet die Sammlung einen gleich guten Überblick, die unter dem Titel »Lyrische Stücke« jüngst zum Abschluſs gekommen ist.

Sie besteht aus 66 Nummern, die, auf 10 Hefte mit den Opuszahlen 12, 38, 43, 47, 54, 57, 62, 65, 68, 71 verteilt, von der Jugendzeit des Komponisten bis an seinen gegenwärtigen Lebensabschnitt heranführen. Ein unbedingt vollständiges Bild des Künstlers als Klavierkomponist geben sie zwar nicht, da hierzu die Bekanntschaft mit Werken wie das Op. 24, der in jeder Beziehung einzigen, rätselhaft reichen und neuen »Ballade in Form von Variationen über eine norwegische Melodie« unerläſslich ist. Aber sie enthalten doch alle wesentlichen Züge der ihm zu eigen gehörenden Tonwelt und ihres Stils in einer Fassung, die fast immer auch der Hausmusik zugänglich ist. Den Sammeltitel »Lyrische Stücke« tragen sie in dem Goetheschen Sinn persönlicher Erlebnisse und Gesichte und beschränken sich keineswegs auf Stimmungs- und Gefühlsmusik. Grieg unterscheidet sich vielmehr darin scharf von den bedeutenden Tonlyrikern, an denen namentlich die deutsche Musik von Bach bis Schumann und Kirchner sehr reich ist, daſs die erregte Empfindung bei ihm in der Regel sofort die Phantasie in Mittätigkeit setzt. Ein Teil dieser »lyrischen Stücke« stellt sich schon durch die Überschriften — Wächterlied, Elfentanz, Halling, Springtanz, Bauernmarsch, Zug der Zwerge, Sylphe, Französische Serenade, Bächlein, Salon, Hochzeitstag auf Troldhaugen[1]), Matrosenlied, Abend im Hochgebirge, Sommerabend, Kobold — auf die malerische Seite, aber auch da, wo der Komponist nur einen einfachen Walzer, ein Volkslied, ein Albumblatt, ein Wiegenlied, eine Melodie, eine Elegie, eine Träumerei, ein Notturno, ein Scherzo, ein Menuett,

[1]) So heiſst der Landsitz des Komponisten.

eine Ballade, eine Liebeserklärung, ein Danklied verspricht, bietet er immer viel mehr und anderes, als in den Beziehungen inbegriffen ist. In fast allen lebt die Erinnerung oder die Erwartung besonderer Vorkommnisse oft dramatisch deutlich und bestimmt auf. Überall stehen wir vor einer pragmatisch reichen, überraschenden und fesselnden Kunst, vor einer musikalischen Gelegenheitspoesie in der höchsten Bedeutung des Wortes, vor Gedichten, die auf Wahrheit und auf Eindrücken beruhen, die zur Mitteilung drängten. Grieg berührt sich auch hierin mit Chopin; nur füllt der Pole seine episodischen Bilder mit Rittertum und problematischen Salon-charakteren und füllt sie phantastisch, der Norweger schöpft schlicht aus dem unverfälschten Volksleben.

Wie dieser wichtige Zug der Griegschen Lyrik immer stärker geworden ist, veranschaulichen besonders die drei Stücke, die im 3., 6. und 7. Hefte die Namen: »In der Heimat«, »Heimweh« und »Heimwärts« tragen. Auch das erste in seinem frommen, liebevollen Ton ist schön, aber es ist noch ganz Ausdruck des Gefühls allein; bei den andern ist die Sehnsucht nur knapp bemessen, die männlich energische Einbildungskraft des Komponisten drängt ihn sofort nach Hause, in tausend Tönen umklingt ihn die Heimat. Das erste Stück, das das Griegsche Prinzip der persönlich individuellen Behandlung poetischer Allgemeinbegriffe für jedermann erkenntlich ausspricht, ist die an einen seiner herrlichsten Gesänge, an die »Ausfahrt« erinnernde No. 6 in Op. 43. Sie heifst zwar: »An den Frühling«, aber sie hat keine Spur von der halb munteren Lenzesstimmung solcher Stücke der Mendelssohnschen Schule, sondern sie ist ein Frühlingsgrufs nach schwerem Winter. Und so wie diese Beispiele sind die »Lyrischen Stücke« sämtlich nicht blofs Kunstwerke mit reichem und jedes mit eignem Gehalt, sondern sie fesseln ebenso sehr durch das Bild, das sie von der Entwicklung eines grofsen Originaltalentes bieten. Der norwegische Charakter mit seiner schon in der physischen Natur des Landes begründeten Lust an elementaren Gegensätzen tritt mehr und mehr hervor, der Geist der Edda mit seinen zahllosen finsteren und freundlichen Fabelwesen, der in der Volksseele noch lebt, spricht häufiger und auch noch aus Parenthesen deutlich genug mit. Der Stil wird gedrungener, sichtlich auch realistischer, indes nur einmal, im »Glockengeläute«, bis zum Extrem. Namentlich die Bauernbilder der Sammlung sind unübertreffliche Meisterstücke lebenswahrer Darstellung, das Klavier kann die Fülle von Einzelheiten, die in ihnen bis auf die Nachahmung alter Volksinstrumente sprechend wiedergegeben sind, kaum fassen. Doch wird man gerade an ihnen den grofsen, freien Künstler am meisten bewundern müssen, der das Naturmaterial ganz seinen höheren Ideen zu fügen weifs. Gröfser als der Norweger und Patriot, der die charakteristischen und geliebten Motive seiner Volksmusik erkennt und herausgreift, ist der Mensch und der Meister, der sie in neue Harmonien fügt, der sie souverän spielend in höhere Geistesregionen trägt, der mit ihnen nach seinem Willen schaltet und waltet. Auch ohne heimatliebe Beiklänge beschäftigen die »Lyrischen Stücke« durch ihren Reichtum an feinen und eignen Wendungen, durch ihren Gehalt an Stimmung und Anschauung die Phantasie des Spielers und Hörers äufserst nachhaltig. Zum Teil gehören sie bereits zum Gemeingut der musikalischen Welt, die Zukunft wird die ganze Sammlung in den bleibenden Kronschatz der Tonkunst einstellen und sich an ihnen vom poetischen Beruf auch des technischen Zeitalters überzeugen.

Edvard Grieg

Mit Genehmigung des Herrn C. F. Peters, Leipzig.
(Vorwort zur Ausgabe der lyrischen Stücke.)

Über das Verhältnis des Komponisten zum Dichter.

Von Dr. Otto Klauwell.

III.

Die neuere Liedkomposition hat sich bezüglich ihrer grundsätzlichen Stellung zunächst den von Schubert und Schumann gegebenen Vorbildern angeschlossen, wenn auch bei ihren hier allein heranzuziehenden Hauptvertretern je nach ihrer Individualität gewisse Einzelmomente des musikalischen Ausdrucks eine besondere Hervorkehrung und Weiterbildung erfahren haben. So bei *Robert Franz*, der sich in seiner Melodik und der Behandlung seiner Begleitungen Schubert nahe verwandt zeigt, das kontrapunktische Element, das, als die Frucht seines Studiums Bachs und Händels, der Mehrzahl seiner Gesänge ein vornehmernstes Gepräge verleiht, so bei dem wieder *Robert Schumann* näherstehenden *Adolf Jensen* eine lebhaft pulsierende, prickelnde Rhythmik. Die Begleitungen Jensens sind noch mehr als die Schumanns aus der Klavierpassage, aus den Bedingungen der pianistischen Technik hervorgewachsen und dabei oft von solcher Fülle und solchem Reiz des klanglichen Ausdrucks, dafs sie zuweilen, wie in den Liedern: »Klinge, klinge, mein Pandero«, »Margreth' am Tore« u. a., allein vorgetragen, voll befriedigende Klavierstücke mit allen Reizen ihrer Gattung darstellen, zu denen die übrigens ebenso selbständige Singstimme nichts eigentlich Neues mehr hinzutut. Endlich hat auch *Johannes Brahms* die Liedkomposition — und zwar vorwiegend nach der harmonisch-modulatorischen Seite hin — mit neuen wertvollen Mitteln ausdrucksvoller Charakterisierung bereichert. Wenn schon Franz Schubert einer der genialsten Pfadfinder in dieser Hinsicht genannt werden mufs und man nicht ganz mit Unrecht gesagt hat, dafs es in der heutigen Musik kaum eine Harmonieverbindung gäbe, die sich nicht mittelbar oder unmittelbar in seinen Werken vorgebildet fände, so begnügte er sich im einzelnen Liede doch nur mit einem engeren Kreise nahe verwandter Tonarten und trat nur aus zwingenden Gründen mit Entschiedenheit aus diesem Kreise heraus. Das Festhalten an der Grundstimmung auch in harmonischer Hinsicht erschien ihm gegenüber den Aufgaben der Kleinmalerei als das höhere Gebot. Brahms ist hierin einen Schritt weiter gegangen, indem er den im Vergleich zu Schubert freilich spärlicher fliefsenden Born seiner Erfindung dadurch fruchtbarer zu gestalten wufste, dafs er harmonisch weiter ausholte und die Charakteristik im einzelnen dadurch mehr zu vertiefen suchte, ohne doch damit die Einheitlichkeit der Gesamtstimmung irgendwie zu gefährden. Im besondern ist es die Entschiedenheit seiner weitausgreifenden Bässe, die seinen Gesängen zugleich Klarheit, Ernst und Würde verleiht. Dabei waltet überall die strengste Logik der harmonischen Führung, und wie seine Modulationen dem Stimmungsverlauf aufs Genaueste sich anschmiegen, so erscheinen wiederum seine Melodien als die notwendige Blüte der harmonischen Triebkräfte, die zu ihrer sinnenfälligen Entfaltung nur noch der mithelfenden Kräfte des textlichen Metrums bedurfte.

Alle diese Meister haben jedoch, so hoch auch ihr Kunstschaffen auf dem Gebiete des Liedes zu bewerten ist, der Entwickelung desselben, wie schon angedeutet, keine eigentlich neuen Bahnen eröffnet. Dadurch, dafs sie, bewufst oder unbewufst, in der Gefolgschaft ihrer grofsen Vorgänger Schubert und Schumann einherschritten, hatten sie sich von vornherein der Möglichkeit begeben, der zukünftigen Gestaltung des Liedes neue Richtlinien vorzuzeichnen. Es war vielmehr der übermächtige, vom Musikdrama *Richard Wagners* ausgehende Einflufs, der, wie auf allen anderen Gebieten musikalischen Schaffens, so auch auf dem der Liedkomposition — trotz der hier kaum nennenswerten eigenen Tätigkeit des Meisters — bestimmend wirken und sie in die neueste Phase ihrer Entwickelung hineintreiben sollte. Eine der grundsätzlichen Stileigentümlichkeiten des Wagnerschen Kunstwerks besteht, wie bekannt, darin, dafs in ihm die musikalische Charakteristik zum überwiegenden Teile ins Orchester verlegt, die Gesangspartien der Personen auf der Bühne dagegen mehr nur ausdrucksvoll deklamatorisch behandelt werden. Dafs dieses Prinzip für den komplizierten Organismus des Musikdramas seine Berechtigung hat, wenn auch unseres Erachtens nicht in der ausgedehnten und fast ausschliefslichen Anwendung, in der wir ihm in den hierfür bezeichnendsten späteren Werken R. Wagners begegnen, geht u. a. schon daraus hervor, dafs sogar ältere, auf dem Standpunkt der von Wagner verpönten »Oper« stehende Komponisten, wie vor allen Mozart in seinen Finales, seiner nicht entraten konnten, wenn es sich nicht um die Darstellung überströmender Gefühlsergüsse, sondern um ausdruckslose Erörterungen, Berichte u. dergl. handelte. Hieraus folgt nun schon, dafs im eigentlichen Liede (nicht in der Ballade) soweit es, wie es doch sein soll, lyrisch ist, jene Richtung grundsätzlich keine Stelle finden und höchstens nur da platzgreifen sollte, wo eben die reine Lyrik des Textes vorübergehend unterbrochen erscheint. Sollte ein Gedicht durchgängig eine derartige Behandlung zulassen, wenn nicht sogar bedingen, so gibt es sich eben dadurch als ungeeignet zum Vorwurf einer Liedkomposition zu erkennen. Dafs man trotz alledem neuerdings sich in diese Bahn

hat hineindrängen lassen, ja dafs man sich, im Zusammenhange hiermit, vielfach zur Komposition von Gedichten genötigt gesehen hat, die einer Verbindung mit der Musik eher widerstreben als zugeneigt sind, das ist einer von den Fehlschlüssen, zu denen das auf seinem Gebiete ganz anderen Bedingungen unterliegende Vorgehen R. Wagners leider die Veranlassung gegeben hat.

Die neueste Richtung in der Liedkomposition hat demnach mit dem in den Liedern Fr. Schuberts zum ersten Male erreichten und von seinen Nachfolgern im grofsen und ganzen festgehaltenen idealen Verhältnis zwischen Musik und Dichtung grundsätzlich gebrochen und den Schwerpunkt der Gesamtwirkung ihrer Schöpfungen in einem Mafse auf die musikalische Seite verlegt, das der schlichten Natur des Liedes nicht mehr entsprechen will. Indem man sich nämlich der naturgemäfsen Forderung entzog, die ganze Fülle des Ausdrucks in die mit den Worten zusammenwirkende und an ihnen ihre Erläuterung findende melodische Tonlinie zu legen, und indem man statt dessen dem rein instrumentalen Teile die Aufgabe übertrug, nicht nur den allgemeinen Stimmungsuntergrund zu schaffen, sondern auch die Gedanken- und Gefühlswendungen im kleinsten und einzelnsten nach Möglichkeit selbständig und erschöpfend zu erläutern, sah man sich zu einer weit intensiveren Gestaltung der Begleitung als früher veranlafst. Man mufste den gesamten musikalischen Ausdrucksapparat in harmonischer, modulatorischer, rhythmischer und figurativer Hinsicht aufbieten, ja unter Umständen sogar von den Mitteln der virtuosen Klaviertechnik Gebrauch machen, wenn man seine Absichten zu verwirklichen hoffen wollte. Damit verkehrte sich aber das Verhältnis der Singstimme, als der Trägerin des dichterischen Vorwurfs, zur Begleitung, indem das Ganze aus einem Gesangstück mit unterstützender und näher charakterisierender Begleitung sich in ein Instrumentalstück verwandelte, dessen vieldeutiger Inhalt durch die beigegebene Singstimme näher kommentiert und auf den aus den Textworten ersichtlichen besonderen Fall bezogen werden sollte.

Franz Liszt war der erste, der diesen hiermit näher bezeichneten Standpunkt zu dem seinigen machte — nicht zwar mit bewufster Absicht, sondern weil er der besonderen Art seiner genialen Begabung gemäfs nicht anders konnte. Der rhapsodische, sprunghafte, den äufseren Klangeffekt stark in den Vordergrund stellende Charakter der Lisztschen Erfindung, der schon für seine Instrumentalwerke, sogar die in festeren Formen auftretenden, wie die H moll-Sonate, bezeichnend ist, gibt auch seinen Liedern — einige wenige schlicht liedmäfsig gehaltene ausgenommen — ihr eigentümliches Gepräge. Das sind keine Lieder, sondern geistvolle Improvisationen eines poetisch empfindenden und mit den intimsten Wirkungen musikalischen Ausdrucks vertrauten Künstlergeistes. Es ist, als ob der Meister, dem durch eine Dichtung in ihm ausgelösten Schaffensdrange nachgebend, sich dem Klaviere vertraut habe, um die empfangenen Eindrücke in freier Phantasie, aber im festen Hinblick nicht nur auf den Inhalt, sondern auch auf die Worte des Gedichtes, in Töne umzusetzen. Nur so können wir uns Gesänge wie: Ein Fichtenbaum steht einsam, Die drei Zigeuner, Tristesse, Loreley u.a. entstanden denken. Die Singstimme erscheint hier, wenn sie sich auch hie und da zu melodischerer Fassung verdichtet, im ganzen der Partie des Klaviers durchaus untergeordnet. Sie bewegt sich öfter nur auf einem Ton oder berührt nur Akkordtöne der gerade herrschenden Harmonie oder gibt nur eine Mittelstimme, während das Klavier die Melodie singt. Der Komponist selbst bestätigt die musikalische Unterordnung der Singstimme dadurch, dafs er häufig auch an Stellen, wo sie nicht etwa rezitativisch behandelt ist, die Vortragsbezeichnung: »Gesprochen« oder »Fast gesprochen« vorschreibt. Er betrachtet hier offenbar den Text nur als die erklärende Zugabe seiner musikalisch alles gebenden instrumentalen Phantasie. Diese selbst ist aber nichts weniger als ein musikalisch-logisch sich fortentwickelndes Instrumentalstück, sie zeigt vielmehr ihre Abhängigkeit von dem Einzelverlauf der Dichtung auf Schritt und Tritt in ihrem unruhigen, willkürlichen Modulationsgang, dem häufigen Taktwechsel, den eingestreuten Fermaten und Rezitativen, der fast zur Manier gewordenen Vorliebe für unaufgelöste Quartsextakkorde, dem öfter auf einer Dissonanz abbrechenden Schlusse u. dergl. Nehme und geniefse man die Gesänge, wie sie sind, als die individuellen Erzeugnisse eines eigenartigen, nur mit sich selbst zu vergleichenden Schöpfergeistes; als Vertreter ihrer Gattung bezeichnen sie einen Abweg, der, so anziehend er im einzelnen auch erscheinen mag, in seinem weiteren Verfolge sich immer mehr von dem sicheren Richtwege gesunder Weiterentwicklung entfernen müfste.

Von den Liederkomponisten der Gegenwart kommen als die führenden in erster Linie *Richard Straufs* und *Hugo Wolf* in Betracht, die sich mit Entschiedenheit auf den neuen Standpunkt gestellt haben, wenn sie auch, auf der einen Seite noch über Liszt hinausgehend, in anderer Hinsicht dem Gattungsbegriff des Liedes wieder ersichtlich näher kommen als er. Was die Lieder dieser beiden zu ihrem Vorteil von denen Liszts unterscheidet, ist, dafs sie den rhapsodischen, improvisierenden Standpunkt aufgegeben und an Stelle der oft auseinanderfallenden, zerfliefsenden Haltung des Lisztschen Liedes wieder eine festere Form, ein kräftigeres Rückgrat gesetzt haben. Damit ist nun aber auch — im Zusammenhang mit dem bezeichneten allgemeinen neuen Standpunkt — der ganze Klavier-

satz kompakter, rhythmisch und harmonisch inhaltsvoller, technisch unverhältnismäfsig anspruchsvoller und schwieriger geworden. Das gesamte Rüstzeug der modernen Klaviertechnik wird hier ins Feld geführt und erzeugt im Zusammenwirken der beiden am Liede beteiligten Künste einen Überschufs des musikalischen Elements, der in den extremsten Beispielen die Grenze des Zulässigen berührt, wenn nicht schon überschreitet. Lieder wie Cäcilie, Lied an meinen Sohn, Der Arbeitsmann von *Straufs*, Das Lied vom Wind, Der Feuerreiter u. a. von *Wolf* (von dessen Balladen ganz zu geschweigen) sind in ihren Instrumentalpartien Klavierstücke von virtuosem, ja orchestralem Glanz (wie ja der Feuerreiter nachträglich vom Komponisten auch orchestriert worden ist und eine ganze Reihe anderer Lieder in diesem Gewande sich in seinem Nachlafs gefunden hat), die den letzten Rest von Unterordnung unter die Singstimme abgestreift und sich zu Beherrschern derselben aufgeworfen haben. Ist in den genannten und vielen anderen Liedern der beiden Komponisten die Singstimme vielfach ganz instrumental und rücksichtslos bezüglich der Sangbarkeit ihrer Intervalle behandelt worden, so zeigt uns Straufs beispielsweise in seinem »Morgen«, Wolf beispielsweise in seinem »Zitronenfalter im April«, dafs eine solche Behandlung nicht untrennbar von dem neuen Stile ist und dafs zu einem selbständigen stimmungsvollen Klavierstück eine Singstimme geschrieben werden kann, die bei völlig zwanglosem Aufgehen in die Klavierpartie ihren melodisch ausdrucksvollen und selbständigen Charakter nicht zu opfern braucht. Mehr aber noch als in der äufseren Überlegenheit der Klavierpartie über der Singstimme tritt jener Überschufs an Musik vielfach in ihrer inneren Ausgestaltung zu Tage. Und hier zeigt sich gerade Hugo Wolf von einer Neuheit, Kompliziertheit und Kühnheit, die auf den ersten Anblick der Lieder geradezu verblüfft, die vieles auf dem Papier hart und schroff, ja unmöglich erscheinen läfst, was bei der lebendigen Vorführung freilich meist eine mildere Beleuchtung erfährt, ja häufig zu unerwarteter Schönheit sich erhebt. In den Wolfschen Liedern verbirgt sich eine Kunst naturalistischer Kleinmalerei, die vor ihm unerhört war und die nur dem sich erschliefsen konnte, der nicht nur, wie bisher, die Texte nach ihrem Stimmungs- und Empfindungsgehalte zu erschöpfen, sondern die an die auftretenden Gestalten sich knüpfenden äufseren und inneren Vorgänge geradezu dramatisch anschaulich darzustellen und zu beleben als seine Aufgabe betrachtete. Mit dieser Verschiebung der Aufgabe war nun jede Schranke, die man früher der Begleitung als solcher willig gezogen hatte, gefallen und es gab kein Mittel, keine Verbindung und Häufung von Mitteln musikalischen Ausdrucks mehr, die nicht in den geeigneten Fällen zur Erreichung des Zweckes in Bewegung zu setzen waren. Man sehe den schier unerschöpflichen Reichtum der ganz neuartigen und in jedem Liede wechselnden Begleitungsrhythmen, die häufig kettenartigen Folgen von Dissonanzen (z. B. im Verlassenen Mägdlein), die Fülle gewagtester, oft bedenklichster Modulationen und enharmonischer Verwechselungen (Mignonlieder, Suleikalieder u. a.) — alles Dinge, die, sonst ungewöhnlich, der Wolfschen Schreibweise zur Natur geworden sind —, um einen Begriff der Universalität dieser musikalischen Behandlung zu gewinnen.

Je intensiver und je inniger angepafst auf den textlichen Vorwurf in allen seinen Einzelheiten die in den Klavierpartien seiner Lieder niedergelegte Musik Wolfs erscheint, um so mehr überwuchert sie auch innerlich die Singstimme, der dann häufig nur die Aufgabe verbleibt, sich in ihrer Melodik mit diesen seltsamen Modulationsgängen abzufinden, so gut es eben geht. Die Begleitung gestaltet sich dann wohl zu einem Tongewebe, zu dessen vielfach sich kreuzenden Fäden die Singstimme nur einen neuen Einschlag bildet (Peregrina II, Mignon III, »Wenn ich dein gedenke« aus dem Buche Suleika u. a.), anstatt den, wenn auch an der Charakteristik stark mitbeteiligten, Untergrund abzugeben, von dem sich die Singstimme, als die vor und über allen anderen zu uns redende, so wirksam als möglich abzuheben hätte. Bei der erstaunlichen Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit Hugo Wolfs braucht wohl kaum darauf hingewiesen zu werden, dafs sich unter seinen Liedern auch solche einfacherer Struktur vorfinden, wie z. B. das Jägerlied, der Tambour, die Fufsreise, die sich höchstens durch ihre gröfsere modulatorische Freiheit von dem klassischen Liede Schuberts und Schumanns unterscheiden. Auch das Lied Nachtzauber möchten wir seiner freien melodischen Haltung wegen hierher rechnen, obwohl die Begleitung einen solchen Sprühregen von Dissonanzen entwickelt, dafs eine reine konsonante Wirkung darin überhaupt nicht zu Worte kommt. Alle diese und ähnliche Lieder, in denen die Singstimme völlig selbständig dasteht, kommen für uns hier nicht in Betracht, wo es uns nur darauf ankam, die Richtung festzustellen, in die die Liedkomposition gegenwärtig an der Hand ihrer berufensten Vertreter hineingetrieben ist.

Dafs der hiermit erreichte Standpunkt des Liedes hinsichtlich des Verhältnisses der Musik zur Dichtung den Gegenpol desjenigen bezeichnet, der im Volksliede, dem Vorläufer des Kunstliedes, seinen Ausdruck gefunden hatte, ist ohne weiteres klar. Dort, im Volkslied, ein Überragen des textlichen Stoffes, dem die Musik, auf die nähere Charakterisierung durch das Mittel der Begleitung überhaupt verzichtend, nur in allgemein gehaltenen melodischen Wendungen beizukommen sucht; hier das heifse Bemühen, den ganzen Ausdrucksgehalt der poeti-

schen Unterlage mit allem, was etwa noch zwischen den Zeilen zu lesen ist, musikalisch zu umfassen und mit den Mitteln einer nach allen Richtungen verfeinerten Kunsttechnik in ein Tonwerk umzugiefsen, dessen Schwerpunkt durchaus in seinem instrumentalen Teile gelegen ist, während die Singstimme, so sehr sie als Trägerin des Textes eine bedeutungsvollere Behandlung beansprucht, nur als eines der mannigfachen nebengeordneten Einzelelemente des Ausdrucks, aus denen sich die Wirkung des Ganzen zusammensetzt, in Betracht kommt. Ein weiteres Verfolgen dieser Richtung verbietet sich von selbst, da es nicht anders als zur Negierung der Gattung führen müfste. Denn die Konsequenz wäre das Melodram, als in welchem der Singstimme der letzte Rest musikalischen Ausdrucks entzogen und die musikalische Charakteristik in ihrem ganzen Umfange dem instrumentalen Teile überwiesen worden ist.[1]) Diese Gefahr zu erkennen und dem Sichverlieren in eine vom ästhetischen Standpunkte aus mindestens anfechtbare Kunstgattung mit allen Kräften entgegenzuarbeiten dürfte daher gegenwärtig als die vornehmlichste Aufgabe unserer Liederkomponisten zu betrachten sein. —

Ich kann es mir nicht versagen, als Schlufsverzierung meiner Ausführungen ein Wort Goethes folgen zu lassen, das für das Verhältnis des Komponisten zum Dichter in der Liedkomposition von grundsätzlicher Bedeutung ist. Der durch sein Lehrbuch der Komposition bekannte Musikschriftsteller *J. C. Lobe* hatte sich, als Mitglied der Hofkapelle in Weimar, im Jahre 1820 mit der Bitte um ein Empfehlungsschreiben an Zelter in Berlin schriftlich an den Altmeister gewandt, da er nicht den Mut fand, sein Gesuch mündlich vorzubringen. Über sein Erwarten wurde er für den andern Tag zu Goethe befohlen, der ihn selber zu sprechen wünschte. Es entspann sich sogleich ein Gespräch über musikalische Dinge, in dessen Verlauf ihn Goethe über seine Ansicht über Zelters Lieder befragte. Unverhohlen sprach sich Lobe (»Aus dem Leben eines Musikers«, Leipzig 1859) dahin aus, dafs sie ihm in der geistigen Auffassung »bedeutend und treffend ausgedrückt«, in der Form dagegen »antiquiert« erschienen. Die Melodie sei zwar immer charakteristisch deklamiert, accentuiert und rhythmisiert, aber die Begleitung bestehe nur aus veralteten Tonfiguren und entbehre der so notwendigen inneren Beziehungen zum Gefühlsinhalte des Textes. Die Musik werde hoffentlich einmal dahin gelangen, dafs jede Nebenstimme einen Beitrag, sei er auch gering, zum Ausdruck des Gefühls liefere. Nachdem Lobe auf Goethes Wunsch seine Behauptungen durch Vorspielen einiger Beispiele von Zelter und Beethoven zu erhärten versucht hatte, sagte Goethe: Gut, die Welt bleibt nun einmal nicht stille stehen, wenn uns ihr Weiterschreiten auch zuweilen aus der Gewohnheit reifst und uns unbequem wird. Denn ich will Ihnen nicht verhehlen, dafs mich Ihre Beispiele nicht so getroffen haben, als ich von Ihrem neuen Prinzip erwartete, das auch gelten mag, wenn es die Musik überhaupt erfüllen kann. Aber darin liegt für euch Jüngere eben der gefährliche Dämon. Ihr seid schnell fertig mit der Kreierung neuer Ideale, und wie steht's mit der Ausführung? Ihre Forderung, dafs jede Stimme etwas sagen soll, klingt ganz gut, ja man sollte meinen, sie müfste schon längst jedem Komponisten bekannt gewesen und von ihm ausgeübt worden sein, da sie dem Verstande so nahe liegt. Aber ob das musikalische Kunstwerk die strenge Durchführung dieses Grundsatzes vertragen könne und ob dadurch nicht andere Nachteile für den Genufs an der Musik entstehen, das ist eine andere Frage, und Sie werden wohl tun, wenn Sie diese fleifsig nicht nur durchdenken, sondern auch durchexperimentieren. Es gibt Schwächen in allen Künsten der Idee nach, die aber in der Praxis beibehalten werden müssen, weil man durch ihre Beseitigung der Natur zu nahe kommt, und die Kunst unkünstlerisch wird.«

Ein schönes und tiefes Wort in seinem Kern, das angesichts der bekannten Unvertrautheit des Dichterfürsten mit musikalisch-technischen Dingen unsere Bewunderung seiner wunderbaren Intuition nur noch zu steigern geeignet ist.[1])

[1]) Als ein Übergang zum Melodram möchte das Lied: »Ein Ton« von *Cornelius* zu bezeichnen sein, sofern hier der Komponist, mit sinniger Bezugnahme auf den Text, die Singstimme durchgehends auf den Ton h deklamieren läfst, während er den eigentlichen melodischen Faden, der zumeist über der Singstimme liegt, in die Klavierpartie hineingewoben hat.

[1]) Das Verdienst, die Aufmerksamkeit auf diese interessante Äufserung Goethes gelenkt zu haben, gebührt Herrn *Wilhelm Mauke*, der sie in seiner Broschüre: Das neue Lied (Minden 1901), in der er sich zum Sachwalter der neuesten Richtung in der Liedkomposition aufwirft, als neues Beweisstück für die nach seiner Meinung aufser Zweifel stehende Unwissenheit, Verständnislosigkeit und Rückständigkeit des grofsen Dichters in musikalischen Dingen heranzieht.

Kirchenmusik und Seminarunterricht.

Von **Ernst Rabich.**

So grofs die Mühen sind, welche das kirchenmusikalische Amt des Lehrers mit sich bringt, so grofs ist in günstigen Verhältnissen die Befriedigung, welche die künstlerische Betätigung des sonst in

immer gleichem Kreise sich Bewegenden gewährt. Viele Lehrer möchten deshalb den Platz auf der Orgelbank oder am Dirigentenpult nicht missen; ihr Idealismus findet in jener Befriedigung einen Ausgleich zwischen Arbeit und Lohn, den nach materieller Seite zu schaffen die Gemeinden oft nicht im stande, öfters nicht gewillt sind. Die Mehrzahl der Lehrer freilich hat kein Verständnis für diesen idealen Ausgleich, und manche gibt es, die eine vollständige Verbannung der Kirchenmusik aus dem Seminar anstreben. Sie meinen, die kirchenmusikalische Ausbildung sei es, zu deren Gunsten der Lehrer auf jene Bildung oder doch zum wenigsten auf den intensiven Betrieb derselben verzichten müfste, welche überall am höchsten geschätzt werde und in der Gegenwart am notwendigsten sei, die fremdsprachliche. Auf der einen Seite würden die Seminaristen mit einer Kunst abgequält, zu deren Ausübung ein ganz besonderes Talent gehöre, das nur verhältnismäfsig wenig Menschen eigen sei, und auf der andern Seite ergebe sich infolge dieser Beschäftigung mit der Musik ein Manko in Beziehung auf einen Bildungszweig, nach welchem viele Menschen die Bildung überhaupt einschätzten.

So viele Körnlein Wahrheit auch in dieser Auffassung liegen mögen, so wird der Staat niemals — zum wenigsten so lange es eine Staatskirche gibt — auf die Mitwirkung der Lehrer bei der musikalischen Ausgestaltung der Gottesdienste verzichten, denn er würde sonst in die gröfste Verlegenheit kommen, Organisten, Kantoren und Chorleiter für ländliche Kirchen zu gewinnen. Wohl gibt es einzelne Landleute, die es im Orgelspiel so weit bringen, dafs sie notdürftig die Choräle begleiten und ein Vor- und Nachspiel abspielen können. Aber in allen Orten und zwar auf die Dauer solche zu finden, ist unmöglich. Und wenn sie gefunden werden sollten, so dürften sie, die konkurrenzlos daständen und vom Staat ganz unabhängig wären, mit der Zeit recht anspruchsvoll werden. Noch schwieriger würde es sein, ohne Seminarhilfe Chorleiter zu finden, weil diese nicht nur ein Instrument (Geige oder Klavier) relativ beherrschen, sondern auch eine gewisse musikalische Bildung im allgemeinen haben müssen. (Ich hoffe hier nicht mifsverstanden zu werden. Selbstverständlich mufs auch der Organist eine tüchtige allgemeine musikalische Bildung haben, — ich spreche aber hier nur vom »Abspieler«.)

Gleich schwierig wie die Gewinnung von Organisten und Chorleitern würde die Schaffung eines Chores ohne Hilfe des Lehrers sein. Der Kirchenchor wird in kleinen Orten immer auf die Schulkinder in erster Reihe angewiesen sein und damit auf die Mitarbeit der Schule selbst. Denn die Schulung der Kinder für den Kirchengesang, losgelöst vom Schulgesangunterricht, würde so beträchtliche Opfer an Zeit und Geld verlangen, dafs man lieber auf den Chor verzichten würde als ihn entsprechend zu honorieren.

Wird man dem Staate zugestehen müssen, dafs er auf die musikalische Mitwirkung des Lehrers im Gottesdienste und damit auch auf die kirchenmusikalische Ausbildung der Seminaristen nicht verzichten kann, so mufs man doch auch anerkennen, dafs der Wunsch der Lehrer, alle Fesseln zu sprengen, welche einer vertieften sprachlichen Bildung durch das Seminar entgegen stehen, durchaus berechtigt ist. Tatsächlich hat das Seminar bis jetzt zu viel an den künftigen Beruf des Seminaristen gedacht und vergessen, dafs ein Schüler, der bis zu seinem 20. Lebensjahre und darüber auf der Schulbank zurückgehalten wird, verlangen kann, dafs ihm eine Bildung zu teil wird, die nicht nur vor Gott, sondern auch vor dem modernen Menschen gilt. Während der Gymnasiast sich — wenn ich so sagen soll — Selbstzweck ist, dem alles, was gelehrt wird, persönlich zu gute kommt, mufs der Seminarist im Hinblick auf seinen künftigen Beruf zum Teil Stoffe verarbeiten, deren pädagogischer Wert in keinem Verhältnis zu der darauf verwandten Zeit steht. Dinge wie Handfertigkeit, ländliche Buchführung, Gemeindeschreiberei, Bienenzucht, Obstbaumzucht, Stenographie kann jeder, der sie braucht, auf privatem Wege leicht lernen, als Schuldisziplinen werden sie meist zu Spielereien.

Daneben mufs das Seminar auch Bedacht nehmen, die technische Ausrüstung seiner Zöglinge mehr als seither in den Hintergrund zu stellen. Früher, als der »Schulmeister« im grofsen und ganzen nichts weiter als ein Handwerker war, war seine technische Ausrüstung — das Erlernen der »Handwerksvorteile« — Hauptsache. Heute wird der zukünftige Lehrer in guten Seminarien unterrichtet, in die er nicht selten erst eintritt, wenn er eine andere höhere Schule bereits ganz oder teilweise durchgemacht hat. Mindestens bis zu seinem 20. Lebensjahre dauern seine Studien. Man sollte doch nun meinen, dafs er bis dahin zu einer Persönlichkeit erzogen werden könnte, die nicht den 10. Teil der methodischen Krücken mehr brauchte, als der Schulmeister der alten Zeit. Nicht den 50. Teil dieser Krücken erhalten die Gymnasiallehrer, und die Welt scheint doch recht zufrieden mit ihnen zu sein.

Wenn das Seminar nach diesen Vorschlägen seine Lehrpläne reformiert, so findet sich Raum genug für einen Latein-Unterricht, etwa soweit, wie ihn die sächsischen Seminare schon heute betreiben und für einen gründlichen neusprachlichen Unterricht. Und — was hier für uns die Hauptsache ist — die Musik könnte ihren hervorragenden Platz behalten, und der Lehrer das auch in Zukunft sein, was er bis jetzt gewesen, im Nebenamte ein Diener der Kirche, soweit es sich um

musikalische Ausgestaltung des Gottesdienstes handelt.

Nachwort: Hiermit bin ich wieder bei dem in No. 6 angeschlagenen Thema: »Der Lehrer im Kirchendienst« angelangt. Ich nehme dabei Gelegenheit, mein Bedauern darüber auszudrücken, daſs jener Artikel in Kreisen gothaischer Geistlicher einen Eindruck gemacht hat, der nicht beabsichtigt war. Aus der Form meiner Ausführungen las man einen Pessimismus heraus, der sich nicht immer frei von Übertreibung gehalten haben soll und meinte, daſs die Besprechung der speziell gothaischen Angelegenheit in den für weiteste Kreise berechneten »Blättern für Haus- und Kirchenmusik« nicht am rechten Platze sei. Hier liegt eine falsche Auffassung vor. Es handelt sich durchaus nicht um eine nur gothaische Angelegenheit, liegt doch die spezielle Veranlassung zur Abfassung des Artikels auſserhalb des Herzogtums. Ich schloſs allerdings meine Ausführung an das Gothaische Pastoralrecht an, aber nur aus dem Grunde, weil mir kein anderes zur Verfügung stand.

Lose Blätter.

Eine Neuerung im Orgelbau.

Der Unterzeichnete kommt von einer Sitzung, zu der ihn und einen andern Leipziger Musiker Herr Hoforgelbauer *G. Hildebrand* in Leipzig-Gohlis geladen hatte, um an einem Modelle die Vorzüge einer soeben gemachten (und natürlicherweise zu Patent angemeldeten) Erfindung zu zeigen.

Bei dieser Sitzung habe ich eines lebhaft zu bedauern gehabt: daſs ich nämlich vom Orgelbau so gar wenig verstehe, daſs mir ein zuverlässiger Einblick in das Vorgeführte nicht wohl möglich war. Dennoch halte ich es für sicher, daſs Herr *Hildebrand* eine recht bedeutsame Erfindung gemacht hat, denn die Vorzüge des Neuen sind, wie sogleich darzustellen sein wird, zu greifbar, und der Gedanke ist zu einfach und klar, als daſs ich mich gänzlich täuschen könnte. Dabei hat mein Laienstandpunkt wenigstens den Vorteil für meine Leser, daſs ich nicht in Versuchung kommen kann, Dinge als bekannt vorauszusetzen, die ich zu entwickeln verbunden bin.

Nach der Art, wie der Wind aus dem erzeugenden Gebläse in die Pfeifen der Orgel gelangt, unterscheidet man — ich würde hinzufügen: bekanntlich, wenn der Ausdruck nicht zu diskreditiert wäre — in der Hauptsache die beiden Systeme der Schleiflade und der Kegellade. Da für die Darstellung der Hildebrandschen Neuerung der Unterschied belanglos ist, so will ich mit einer genauen und dadurch dem Laien verständlichen Darstellung desselben den Kenner nicht ermüden und den Laien nicht beschweren. Um aber wenigstens in etwas anschaulich zu werden, hebe ich den einen Punkt hervor, daſs beim System der Schleiflade die ganze Orgel unbrauchbar wird, wenn ein Pfeifenventil defekt wird, beim System der Kegellade aber nur ein Register. Die Kegellade wurde 1842 von *Walcker* erfunden und hat die Schleiflade verdrängt.

Für beide Systeme kann die Verbindung zwischen den Tasten und Registerzügen und den Pfeifenventilen in der Hauptsache entweder mechanisch, oder, seit einigen Jahrzenten, pneumatisch sein. Natürlich kommt der Unterschied im wesentlichen nur für die nach dem System der Kegellade erbauten Orgeln in Betracht, weil man keine Orgeln mehr nach dem System der Schleiflade baut und auf der andern Seite die pneumatische Verbindung noch nicht lange hat. Die pneumatische Verbindung ergibt eine leichtere Spielbarkeit der Orgel und gestattet dem Orgelbauer reichere Kombinationen, da die Röhren weniger Raum einnehmen, als der früher verwendete schwerfällige mechanische Apparat.

Immerhin bildet aber auch das Röhrennetz, welches durch die pneumatische Verbindung erfordert wird, noch ein Hemmnis für kühnere Wünsche der Orgelbauer. Auſserdem ist es, wie mir gesagt wurde, nicht ungefährlich. Denn da man gezwungen ist, sehr viele Röhren durch das Holz zu legen, so muſs dieses sehr oft durchlöchert werden und die Löcher müssen sehr nahe aneinander liegen. Die Folge hiervon ist, daſs das Holz leicht rissig wird und den Wind nicht mehr vollständig absperrt.

Die Orgelbauer sinnen darum seit einem halben Menschenalter darauf, die Kraft des Luftdrucks durch die der Elektrizität zu ersetzen. Hier sind die Versuche der englischen Firma Hope, ferner die von Schlag & Söhne (an der Orgel der Philharmonie in Berlin) und von Weigle in Stuttgart zu nennen. Indessen ist nicht bekannt geworden, daſs einer dieser Versuche geglückt sei. Insbesondere scheinen die Versuche daran gescheitert zu sein, daſs es bei ihnen auf elektrischen Starkstrom abgesehen war, welcher naturgemäſs bezüglich seiner Erzeugung Schwierigkeiten bereitete.

Hildebrand hat nun das Problem wieder aufgegriffen unter Verwendung von Schwachstrom (2 Volt). Die an dem Modell aufgezeigten Vorteile bezüglich des Orgelbaues sind folgende:

Es ist weder das schwerfällige mechanische Werk der älteren Orgeln, noch das verwickelte Röhrennetz der pneumatischen erforderlich. Der Bau ist daher einfacher, nimmt weniger Raum weg und ist um wenigstens 10% wohlfeiler. Ferner ist die Möglichkeit vorhanden, Koppelungen und Spielhilfen anzubringen, welche gänzlich neu sind. So wäre es nicht nur möglich, wie auf den gebräuchlichen Orgeln, das Manual ins Pedal herabzuziehen, sondern es wäre möglich, das Pedal zum Manual hinaufzuziehen. Ja, es würde möglich sein, ein einzelnes Register, sagen wir das Cello, aus dem Pedal hinaufzuziehen, was bei der pneumatischen oder mechanischen Orgel an der Kompliziertheit des erforderlichen Apparates scheitern muſs. Es wäre ferner möglich, eine sehr groſse Zahl von Registern anstatt auf vier, auf nur zwei Manualen zu disponieren und Knöpfe anzubringen, welche, niedergedrückt, je eine Registerabteilung ausschalten würden.

Bezüglich des Orgelspieles fällt vor allem, neben der Möglichkeit reichlicherer Kombinationen durch Koppelungen der angedeuteten Art, die ungemeine Präzision des Ansprechens der Pfeifen auf. Ich habe selbst auf der Experimentiertaste, welche an dem Modell angebracht war, Figuren wie [Notenbeispiel] zum Erklingen gebracht, und die einzelnen Tonansätze waren scharf zu unterscheiden. Ferner fällt das Klappergeräusch beim Anschlagen vollständig weg.

Kurzum, die Vorzüge sind so erheblich und so greifbar, dafs, selbst wenn sich in der Praxis etwa Mängel zeigen sollten, welche der unmittelbaren Einführung des *Hildebrand*schen Gedankens hinderlich sein würden, dieser doch wiederum gezeigt haben würde, dafs die Zukunft des Orgelbaues in der Verwendung der Elektrizität als Kraft, welche durch den Fingerdruck auf die Taste erzeugt, ihrerseits dem Winde den Zutritt zu den Pfeifen eröffnet, bestehen kann, und dafs er zum mindesten einen kräftigen Stofs getan haben würde, die Entwicklung auf diese Bahn zu drängen.

Darum wage ich es, selbst als Laie, auf eine in der Praxis noch nicht bewährte Neuerung hinzuweisen: ganz wertlos kann sie nicht sein, und wir haben einstweilen die angenehme Hoffnung, dafs gefunden ist, wonach die Orgelbau-Technik, wie ich bereits erwähnte, seit etwa einem halben Menschenalter gesucht hat.

Ich habe mir von Herrn *Hildebrand* noch sagen lassen, dafs auch ältere Werke, ja Schleifladen, zulassen, die elektrischen Anlagen herzustellen. Der Umbau würde etwa 600 M kosten. Da die innere Anlage einfacher und übersichtlicher ist, so würden Reparaturen seltener nötig sein, und wenn sie nötig geworden sind, vor allem um dessentwillen wohlfeiler sein, weil sofort erkannt werden könnte, wo der Mangel ist. Es würde, so wurde mir weiter berichtet, etwa alle 15 Monate erforderlich sein, die elektrischen Elemente neu zu füllen, und dies würde jedesmal für die ganze Orgel etwa 15 M kosten.

Nochmals mufs ich zu meinem Bedauern wiederholen, dafs ich zu wenig Fachmann bin, um das Tatsachen-Material, welches die Neuerung mir vorlegt, vollkommen zu durchschauen; aber soviel vermag ich doch zu erkennen, dafs wir, die Richtigkeit dieses Tatsachen-Materials angenommen, eine sehr bedeutende Erfindung vor uns haben. Und darum glaube ich im Interesse des Fortschrittes meine sehr geehrten Leser bitten zu dürfen, der Weiterentwicklung dieser Erfindung jedenfalls mit Aufmerksamkeit, vielleicht mit Liebe, zuzuschauen!

Leipzig. Max Arend.

---

39. Tonkünstler-Versammlung in Basel.

Juni 1903.

Von Professor Emil Krause (Hamburg).

Zum zweitenmal seit seiner Gründung tagte der allgemeine deutsche Musikverein in einer schweizerischen Stadt. Es geschah dies auf der Grundlage eines Musikprogramms, das aufser der Bevorzugung von Kompositionen des Direktoriums sich in zweiter Linie den Werken schweizerischer Tonkünstler zuwandte. Angesichts der Bedeutung, die die schweizerische Musik überhaupt hat, und im Hinblick auf den Aufschwung, den dieselbe in den letzten Jahren genommen, und schliefslich aus lokaler Rücksicht erschien diese Bevorzugung durchaus geboten. Von nah und fern waren die vielen Festesteilnehmer gern erschienen, um ihre Kunst der Komposition, der Virtuosität und auch ihr inaktives Interesse im weiten Sinne zu betätigen. In uneingeschränkter Verehrung für den Mitbegründer unseres Vereins, *Franz Liszt*, hatte man auch diesmal wieder ein Werk des Verewigten: »Die Graner Festmesse«, in das Programm aufgenommen. Eingerechnet der Opern-Novität in Karlsruhe, »Das Märlein vom Fischer und seiner Frau« von *Klose*, die den Konzerten in Basel tagsvorher als Einleitung diente, war wohl kaum ein Gebiet der Tonkunst nicht vertreten. Die Baseler Gesangskräfte der Liedertafel und des Gesangvereins, wie das in Basel wirkende Orchester und andere Orchesterkräfte dienten den Aufführungen. Wie bei früheren Festen leiteten auch diesmal manche Komponisten ihre Werke selbst. Festdirigenten waren die Herren *H. Suter* und *Hans Huber*.

Freitag Abend begannen die Darbietungen, deren erste im Musiksaale stattfand. *Dalcroze*, *Hegar*, *Bloch*, *Schillings*, *Pahnke*, *Pringsheim*, *Huber*, *Posa* und *Böhe* rangen in Ouverture, Männerchören a capella, Sinfonie, Melodram, Violinkonzert und Gesängen mit Orchester um die Palme des Eröffnungsabends. Von besonderem Interesse war mir die Ouverture zur Oper »Sancho Pansa«, deren Wiedergabe Herr *Suter* in schwungvoller Weise leitete. Sie ist ein wirkungsvolles, durchaus einheitlich durchgeführtes Werk voll Geist und Leben, das nicht nur in der motivischen Reichhaltigkeit, vielmehr in Bezug auf die Erfindung von Beginn bis zum Schlufs in gleicher Weise fesselt. Als No. 2 erschien *Fr. Hegar* in den Männerchören »Das Märchen vom Mummelsee« (Manuskript) und »Walpurga«. Vorzüglich sang die Baseler Liedertafel die beiden, das virtuose Gesangsensemble in den Vordergrund stellenden Kompositionen. Die Baseler Sänger beherrschten ihre sehr schwierigen Aufgaben vollständig, sanken jedoch infolge der reichen Modulationen im ersten Gesangsstück um einen halben Ton. Den verdientermafsen reich durch Beifall ausgezeichneten Vorträgen folgte das Violinkonzert C moll des in der Schweiz vorteilhaft bekannten *W. Pahnke*. Das Konzert, das *Henri Marteau* wundervoll spielte, besteht aus nur zwei Sätzen, macht als Komposition allerdings noch den Eindruck des Überladenen, architektonisch Unfertigen, zeigt aber das reich entwickelte Können eines hochbegabten Musikers, dem man den wohlgemeinten Rat erteilen möchte, sowohl im langsamen, wie auch im bewegten Schlufssatze manche Kürzungen vorzunehmen. Die Liebe zur Arbeit hat *Pahnke* entschieden zu weit geführt. Dafs das Opus einen durchschlagenden Erfolg hatte, dankt der Aufstrebende der herrlichen Darbietung. Die Wogen der Begeisterung türmten sich himmelhoch nach *Possarts* ergreifend wirksamer Wiedergabe des »Hexenlied« von *Wildenbruch*, dem *Max Schillings* eine bedeutungsreiche, melodramatische Begleitung gegeben. An Stelle des Klaviers trat nun das volle Orchester in einer feinfühlig ökonomisch durchgeführten, nie die Sprache verdeckenden Instrumentation. *Schillings* hat auch hierin, wie in der dichterisch musikalischen Ausgestaltung ein Meisterwerk von hervorragender Bedeutung gegeben. *Possarts* Rezitation steht namentlich in Bezug auf Ton-Modulation unübertrefflich da. Von grofser Anziehung war mir »Odysseus' Fahrten« von *Böhe* (München), von denen nur »Ausfahrt« und »Schiffbruch« vorgeführt wurden. Hier spricht ein wirkliches Talent. Man tritt zu dem Helden in enge Mitleidenschaft. Der Aufbau des Ganzen ist geschickt, die Verkettung und Ausspinnung der Motive genial. Der Komponist darf sich mit freudiger Genugtuung zu neuer Arbeit angeregt fühlen. Auch die Szene »Caenis« (die Verwandlung) für Alt oder Mezzo-Sopran, Männerchor und Orchester von *Hans Huber*, bietet des Interessanten viel. Frl. *Philippi* und die Baseler Liedertafel boten, vereint mit dem prachtvollen Orchester unter Leitung des Komponisten, eine treffliche Wiedergabe. Als weniger gelungen sind die übrigen Teile des Programms zu bezeichnen, bestehend in Werken von *Bloch*, *Pringsheim* und *Posa*. Die beiden zu Gehör gebrachten Mittelsätze der *Bloch*schen Sinfonie machten nicht den Wunsch rege, das

Werk vollständig kennen zu lernen. Alles klingt rein äusserlich und bietet nichts mehr als eine Aufeinanderfolge herbeigezogener Phrasen. Der Aufwand von Orchesterlärm spottet der Beschreibung. Auch die Gesänge mit Orchester »Venedig« von *Pringsheim*, »Tod in Ähren« und »Mit Trommeln und Pfeifen« von *Posa* erweckten kein Wohlbehagen. Am wenigsten vermochte die zuletzt genannte Komposition zu interessieren. Der vorzügliche Sänger *Koenecke* (Berlin) vermochte trotz eifrigen Bemühens nicht, das Banale dieses Stückes zu verdecken. — Das zweite Konzert am Sonnabend wandte sich Kammermusik-Vorträgen und einer Reihe Lieder mit Klavierbegleitung zu. Vertreten waren *P. Scheinpflug*, *J. Lauber*, *Felix Draesecke*, *H. Pfitzner*, *G. Peters* und *J. Weismann*. Das von den Herren Prof. *Petri*, *Reufs*, *Spitzner* und *Wille* (Dresden) schwungvoll dargebotene Klavier-Quartett hat mich in hohem Grade interessiert. *Scheinpflug* besitzt Temperament, hat das musikalische Rüstzeug und gibt alles vornehm. Die Erfindung ist nicht überall als neu zu bezeichnen, man vernimmt manche Anklänge, trotzdem weifs der Komponist zu fesseln. Am besten sind die beiden ersten Sätze. Die Sonate B-dur von *J. Lauber* (Genf) für Klavier und Violine, dargeboten von Herrn Prof. *W. Rehberg* und Herrn Konzertmeister *Rey* wird ihren Weg durch die Musikwelt mit Erfolg machen. Sie ist weniger bedeutend, klingt aber hübsch und erscheint als in glücklicher Stunde leicht hingeworfen. Von gröfserem Werte ist das neue, sehr ernst uud gediegen gehaltene Manuskript-Quintett des Altmeisters *Felix Draesecke*. Die vorzüglichen Dresdner Künstler, die Herren *Petri*, *Wernar*, *Spitzner*, *Wille* und *Michael* bereiteten dem Werke, dessen zweiter Satz namentlich wirkungsvoll ist, wohlverdienten Erfolg. Eingerechnet der Dacapos wurden in dieser Matinee mehr als ein Dutzend Lieder gesungen! *Pfitzner* hatte für seine Lieder eine mustergültige Interpretin in Frau *Maria Knüpfer-Egli* (Berlin). Die Künstlerin sang mit warmem Ton und innerer seelischer Hingabe die reizvollen Kompositionen. Die Vorträge des Herrn *Koenecke* (Berlin) bestehend in Gesängen von *G. Peters* und *J. Weismann*, litten zum Teil unter einer merklich an die Gunst des grofsen Publikums gerichteten Absichtlichkeit. — Am Sonnabend nachmittag fand die Hauptversammlung der Mitglieder unseres Vereins statt. Der neugewählte Vorstand ist mit unwesentlichen Veränderungen derselbe geblieben und besteht aus den Herren *Straufs*, *Schillings*, *Rösch* und *Rassow*. Für die Musik-Kommission und den Beisitz wurden gewählt *Mottl*, *Hertz*, Dr. *Obrist*, *Humperdink* und *Otto Lefsmann*. Als nächster Versammlungsort ist Weimar in Aussicht genommen. Das Kirchenkonzert, Sonntag früh im Münster gegeben, brachte Werke für Orgel, Soloquartett und für Chor von *Otto Barblan*, *Max Reger*, *R. Straufs*, *Bruck*, *Waelrant* und *Liszt*. Die Gesänge wurden von dem Baseler Vokalquartett, die Chöre vom Halbchor des Baseler Gesangvereins dargeboten. Aufserdem brachte das Programm noch Solovorträge des Herrn Prof. *Messchaert*. Das genufsreiche Konzert eröffnete *Barblan* mit dem Vortrage einer Passacaglia für Orgel. Dies op. 6, dem ein Thema von *J. S. Bach* zu Grunde gelegt ist, macht, ohne von grofser Bedeutung zu sein, künstlerischen Eindruck. Der klare Aufbau der Variationen, ihre reiche, modulatorisch interessante Ausarbeitung sind auzuerkennende Vorzüge. Nicht befreunden kann ich mich mit *Max Regers* op. 27 und op. 57. Gelegentlich meiner *Reger*-Biographien in Leipziger Fachblättern äufserte ich mein Bedenken gegen die Anhäufung der zu grofsen, technisch ausgeklügelten Schwierigkeiten und überladener Modulation. Herr Organist *Straube* ist gewifs ein Meister im Orgelspiel, der alles, was die Virtuosität auf modernem Gebiet fordert, zu bewältigen vermag. Was möglich war, das geschah in diesen Vorträgen. Wenn trotzdem einige Wünsche unerfüllt blieben, so trifft hierfür allein den Komponisten die Schuld. Der Schwerpunkt des Konzerts ruhte in den Gesangsvorträgen. Es waren zunächst die herrlichen Tonsätze »Lobgesang« des seinerzeit so bedeutungsreichen *A. Bruck* (1534), ferner »Musiciens qui chantez« (1597) von *H. Waelrant* und ein weihevolles »Ave verum« von *Liszt*, die das Baseler Solo-Vokalquartett in ergreifender, tonkünstlerisch feinsinniger Weise, deren gediegene Vortragskunst in der absoluten Schönheit »reinen Tonklanges« gipfelt, zu Gehör brachte. Reich war der Kunstgenufs, den die vom Halbchor des Baseler Gesangvereins dargebotene Wiedergabe der 16stimmigen »Hymne« F dur, op. 34 No. 2 von *Straufs* bereitete. Dies »Anthem« steht wie op. 34 No. 1 gleich hoch in der Kunst der Polyphonie da. Es ist in jeder Beziehuug ein Meisterwerk, dem in Bezug auf Klangschönheit noch ein Vorzug vor dem »Abendlied«, op. 34 No. 1, einzuräumen ist. Der vorzüglich geschulte Chor hielt die Tonart F dur, was in Anbetracht der erstaunlichen Schwierigkeiten, die das Werk bietet, und in Erwägung der physischen Ausdauer, die gefordert wird, zu bewundern ist. *Messchaert* sang vor der »Hymne« drei Lieder von *Sinding* und *H. Wolf* und die *Bach*sche Arie »An irdische Schätze«. Der von Herrn *Straube* dezent begleitete Gesang des hervorragenden Künstlers brachte wieder in die fromme Stimmung, aus der das erste der beiden *Reger*schen Werke die Hörer gerissen hatte. Nachdem am Vormittag bereits ein Werk *Liszts* zu Gehör gekommen, wandte sich das Sonntagnachmittags-Konzert in seinem Schlufsteile der »Graner Festmesse« des Verewigten zu. *Hermann Sutter* leitete mit Schwung und Begeisterung die Aufführung. Sie war eine glänzende und entsprach in jedem Zuge dem inneren Wesen des auf Äufserlichkeiten gerichteten Werkes. Um *Liszt* vollständig zur Geltung bringen zu können, mufs man Lisztianer sein und eine zum »Selbsterlebnis« gewordene Übermittlung darbringen. Prachtvoll sangen der Baseler Gesangverein und die Liedertafel. Rhytmisch fest, gesanglich korrekt und deklamatorisch einwandsfrei erschien alles. Überraschend, gradezu frappant wirkte die einheitlich auftretende, oft kaum wahrzunehmende Atemführung. Frau *Knüpfer-Egli*, Frl. *Kittel*, die Herren *Fischer* (Frankfurt) und Prof. *Messchaert* hoben durch ihre Kunst noch wesentlich das herrliche Zusammenwirken. Als bemerkenswerte Neuheit erschien mir zumeist ein Gesangsstück für Bariton und Orchester von *Richard Straufs*, »Das Tal« (nach Uhland). Leider konnte der Komponist krankheitshalber nicht selbst sein herrlich von *Messchaert* vorgetragenes op. 51 dirigieren. Die Komposition wirkt nicht nur durch das »Sinfonie-Orchester« mit seinem farbenreichen Kolorit, vielmehr durch die Schönheit der sich natürlich fortspinnenden Melodie. Bei weitem anders ist der Eindruck, den »Das Nachtlied Zarathustras« (nach Nietzsche) von *Delius* (Norwegen) für Bariton-Solo, Männerchor und Orchester hervorrief. Die Musik steht zur Dichtung in nächster Beziehung, sie gibt in überschwenglicher Weise genau das wieder, was sich in der überreizten Fantasie des Dichters ausspricht. Herr *Boepple* sang mit wohllautendem Organ das undankbare Solo. *R. Louis* (München) hatte das Konzert mit einer umfangreichen sinfonischen Dichtung »Proteus« eröffnet. *Louis* folgt der Hebbelschen Dichtung in einer Vertonung, der man auch vom Standpunkt des absoluten Musikers aus beistimmen kann. Die musikalischen Motive werden interessant durchgeführt und zueinander in nahe Beziehung

gebracht. Ein Vorzug des Werkes ruht im Festhalten an einer klaren Form. *Fritz Volbach* erschien diesmal in einem größeren Werke für Chor und Orchester, den Stimmungsbildern »Rafael« op. 26. Die berühmten Gemälde Madonna di Foligno, Madonna del Granduca und Madonna di San Sisto gaben dem in Mainz wirkenden Künstler die Anregung zu einer Komposition, die, dem Andenken *Franz Wüllners* gewidmet, eingehender Beurteilung wert scheint. Leider kam nur No. 2 und 3 zu Gehör, ein wirkungsvoller Satz in E-moll für weiblichen Chor, Sopransolo und Violinsolo, und ein im Unisono beginnender, interessant aufgebauter Chor für gemischte Stimmen in Gdur. Beide Sätze sind fromm gehalten und wirken durch den geschickt geführten Vokalsatz. Besonders hervorzuheben ist die dankbar gehaltene Fuge »Hallelujah«. — Die sich schon am Sonnabend Vormittag in Werken von *Scheinpflug*, *Lauber* und *Draeseke* ausgesprochene Pflege der Kammermusik verzeichnete in dem fünften, am Montag Vormittag abgehaltenen Konzert eine weitere Reihe von Kammermusikwerken und Liedern für Tenor, Baſs und für Männerchor. Recht interessant und tonkünstlerisch inhaltreich ist die »Berg-Novelle« Trio op. 120, für Klavier, Violine und Violoncell von *Hans Huber*. Durch das viersätzige Werk geht ein sympathisch berührender, träumerisch romantischer Zug, der für ein poetisch dichterisches Programm, vielleicht für ein Selbsterlebnis spricht, das den Schöpfer des Werkes leitete. Die Herren *Freund*, *Achroyd* und *Treichler* gaben eine geistvolle Wiedergabe, der reicher Beifall gezollt wurde. *Wolf-Ferrari* zeigt in seiner Sonate für Klavier und Violine op. 10 (1902) ein freies, phantastisches Ergehen, wie es nur einem Künstler eigen sein kann, der die Sturm- und Drangperiode noch nicht überwunden hat. Die Bezeichnung »Sonate« trifft für das 2sätzige, formlose Werk nur äuſserlich zu. Harmonisch und modulatorisch empfängt das Ohr keine Wohltaten, denn mit Ausnahme einzelner wohlklingender Stellen, bei denen die Tonart einigermaſsen festgehalten wird, herrscht Disharmonie und Modulationsschwelgerei vor. Die Herren *Otto Hegner* und Prof. *H. Petri* waren nach Kräften bemüht, dem Werke einen Erfolg zu bereiten, was ihnen auch vermöge ihrer Kunst gediegener Reproduktion gelang. Die Lied-Vorträge der Herren *Ludw. Heſs* und Prof. *Messchaert* erweckten hohe Begeisterung. *Hugo Wolf* war durch die Kunst des Herrn Heſs in fünf Gesängen vertreten. Die von *H. Köſsler* für Männerchor bearbeiteten »Altdeutschen Minnelieder« (vorgetragen vom Reveillechor der Baseler Liedertafel) bildeten den trefflichen Beschluſs des anregenden Konzerts. Das Schluſskonzert am Montag Abend im Münster war wie die voraufgegangenen Aufführungen auſserordentlich reich. *Fr. E. Koch*, *H. Schilling-Ziemssen* und *Gustav Mahler* gaben in Vokal- und Instrumentalwerken die vielsagenden Vorlagen. *Kochs* Komposition des »Sonnenlied« (Text nach Bamberger) ist von unverkennbarem Werte. Sie gipfelt in dem prachtvoll klingenden Schluſschor. Man kann an der Hand der Dichtung dem Musiker überall folgen. Der Komponist ist entschieden Sinfoniker. Er führt ohne groſsen Aufwand sein Orchester wirkungsvoll, was nicht nur äuſserlich, sondern als ein Hauptmoment zur Schilderung der Situation erscheint. Der Baseler Gesangverein und das vorzügliche Orchester gaben unter *Kochs* Leitung ein treffliches Gesamtbild, an dem die Vertreter der kleinen Soli nicht geringen Anteil hatten. Den Schluſs der Aufführung bildete *Mahlers* Sinfonie Cmoll (No. 2). Das umfangreiche Werk, aus dem das geniale Scherzo sich besonders auszeichnet, und dessen gewaltiger erster Satz bedeutsam für die Erfindung des Komponisten spricht, ist in Satz I, II und III entschieden der Nachfolgerin No. 3 vorzuziehen. *Mahler* weiſs genau, was er will, und folgt der Eingebung, erfüllt von den ihn leitenden, jedoch nicht immer der Ästhetik entsprechenden Prinzipien. Dies beweist das Finale, für das man sich schwerlich begeistern kann. Dieser umfangreichste Satz steht in keiner Beziehung zu den voraufgegangenen. Ein Hin- und Herschwanken mit Grüſsen an Meyerbeer und andere, an die *Mahler* vielleicht zufällig dachte, macht den Hörer nervös. Orchesterlärm und leisestes Tongeflüster wechseln ab, und es hat den Anschein, als wolle der Komponist seinen Scherz mit dem Publikum treiben. Der erste Satz hat den entschieden groſsen Zug. Gewaltig ist das grandiose Hauptthema und stimmungsvoll der melodische Gegensatz des zweiten Themas. Die Durchführung und der imposante Schluſs sind überwältigend. In Anbetracht des vielen Schönen geht man hinweg über die »Schrullen«. Der Dirigent *Mahler* steht höher als der Komponist. Die Ausführenden stehen unter der zwingenden Gewalt eines »Feuergeistes«! Chor, Soli und Orchester gaben Vorzügliches. — Die einzige gröſsere Komposition, die ich im Laufe der sechs Aufführungen und Proben nicht hörte, war »Ew'ges Licht« (Rückert) für Tenor (Herr *Fischer*) und Orchester von *Hans Schilling-Ziemssen* (Karlsruhe). Der heute im 36. Lebensjahre stehende Komponist (geb. in München) entschloſs sich erst, nachdem er seine militärische Karriere begonnen, dem Herzensdrange folgend, sich ganz der Musik zu widmen und setzte seine bei *L. Thuille* begonnenen Studien bei *Richard Strauſs* und *Mottl* fort. Er gehört zu den vielversprechenden, aufstrebenden Talenten und wird voraussichtlich noch von sich reden machen. —

Das Ergebnis der 39. Tonkünstler-Versammlung war ein höchst ergiebiges. Herrliches wurde von den Vokal- und Instrumentalsolisten dargeboten, mustergültig war die Leistung der Chor- und Orchesterkräfte. Ein Wort höchster Anerkennung gebührt den Festdirigenten *H. Sutter* und *Hans Huber*. Über die vielen zu Gehör gekommenen Neuheiten sich noch im groſsen allgemeinen auszusprechen, erscheint schwierig und ist undankbar. Das Minderwertige war diesmal weniger als bei anderer Gelegenheit vertreten, jedenfalls eine erfreuliche Wahrnehmung. Schlieſslich sei noch des Vorabends in Karlsruhe gedacht, der unter der schwungvollen Führung *Mottls* die dramatische Sinfonie (ein Bühnenwerk): »Das Märlein vom Fischer und seiner Frau« von *Klose* (Dichtung von Hugo Hoffmann) in vollendeter Weise zur Darstellung brachte. Der begabte Komponist, ein Vertreter der Richtung Wagners, dürfte mit diesem Werke sich aufs neue wieder die höchste Achtung in allen tonkünstlerischen Kreisen erworben haben.

Zur Hugo Wolf-Literatur.

Von Dr. Wilibald Nagel.

Seit dem Ende der 90er Jahre sind, abgesehen von den vor und nach dem Tode des groſsen Tonmeisters in die Welt gegangenen Aufsätzen u. a. die folgenden Schriften über Wolf erschienen: 1. Gesammelte Aufsätze über H. Wolf (Herausgeber der H. Wolf-Verein in Wien) 1898. 2. Gesammelte Aufsätze. Zweite Folge. 3. Der Corregidor von H. Wolf, kritische und biographische Beiträge zu seiner Würdigung. 1900.

4. Briefe H. Wolfs an Emil Kauffmann (Herausgeber *Edmund Hellmer*), 1903. Alle diese Schriften erschienen bei S. Fischer, Berlin. 5. Hugo Wolf, Erinnerungen und Gedanken von *Michael Haberlandt.* Mit 9 Abbildungen und 2 Facsimiles. Umschlagzeichnung von Walter Tiemann. Leipzig 1903. Lauterbach & Kuhn. Eine gröfsere biographische Arbeit über den Meister ist in Vorbereitung begriffen; »Die Musik« brachte kürzlich eine Probe. Gott gebe, dafs es was Gutes werde, sorgfältig gearbeitetes und nicht blofs von Freundeshand Diktiertes. Je mehr über die Musik zusammengeschrieben wird, um so mehr tun uns peinlich gewissenhafte, mit philologischer Akribie hergestellte Arbeiten not. Wir möchten niemanden hindern, seine Erinnerungen an Wolf aufzuschreiben und herauszugeben: jede Zeile über ihn, wenn sie authentisches berichtet, wird willkommen sein. Aber nur keine Biographie ohne sorgfältigstes Vorgehen und Sammeln der noch erreichbaren Nachrichten, ohne peinliches Aufzeichnen der Fundorte, der Quellen u. s. w. u. s. w. Eine heute geschriebene Biographie wird nicht für alle Zeit Geltung beanspruchen können, da der Schreiber unter allen Umständen Partei sein wird; sie wird aber möglicherweise als wichtige Quellensammlung einem späteren Biographen, der Wolf ganz objektiv gegenüber stehen und, was wir alle nicht vermögen, die verschiedenen Strömungen unserer Zeit übersehen kann, von allergröfsestem Werte sein, eine Stellung einnehmen können, wie sie etwa *Baechtolds* Gottfried Keller-Biographie behauptet. Wert haben auch die zum Teil schönen und warm empfundenen Aufsätze, die oben unter No. 1—2 angegeben sind; sie stellen sich als eine Auswahl aus dem Besten dar, was über Wolf bisher geschrieben wurde und rühren her von: *J. Schalk, K. Hallwachs, P. Müller, F. Hellmer,* Dr. *Grunsky, O. E. Nodnagel, E. Kauffmann, M. Haberlandt.* Wissenschaftliche Kritik wird man in den beiden Schriften nicht suchen wollen: die Schreiber sind Wolf voran und zur Seite gezogen als Herolde seines jungen Ruhmes, sie haben als die ersten versucht, dem musikliebenden Publikum Wolfs Eigenart zu erklären, und da jeder von ihnen auf seine Weise mit dem Toten in Verkehr gestanden, so wird man ihren Worten gerne lauschen, und das um so mehr, als sie durchweg von ehrlicher und aufrichtiger Teilnahme und Bewunderung eingegeben sind.

Das ist nicht bei allen den vielen Aufsätzen über Wolf der Fall, denen man in der letzten Zeit begegnete. Es ist Mode geworden, sich für ihn ins Zeug zu werfen — eine schlimme Sache für sein Verständnis. Gerade wie es mit *Wagner* noch heute geht: man frage einmal umher, was es mit dessen Kunstschaffen auf sich habe, und man wird zwar viel dummes Zeug vom Leitmotiv, aber sehr wenig von seiner Kunst und seinem Wollen hören. Und wer gar glaubt, Wagner hätte *Meyerbeer* tot gemacht, der irrt sich gründlich: man brauchte nur in Frankfurt oder in Darmstadt Zeuge von dem Erfolge zu sein, den — *Carl Goldmarks* unglaubliche Oper: »Götz von Berlichingen« mit ihrer raffinierten, lüsternen und sentimentalen Breitspurigkeit auf das liebe Publikum machte. Woher sollte das Verständnis für das, was die Grofsen gewollt haben, auch kommen bei unserer immer äufserlicher werdenden Musikmacherei?

Wertvolles enthält auch die unter No. 3 genannte Schrift, den guten Aufsatz *Batkas* über Wolfs Oper und vor allem Frau *Mayreders* Erinnerungen an den jungen Meister. Die Dame ist, wie bekannt, die sehr begabte Dichterin des Textes zum »Corregidor«. Was sie hier aus der Fülle eines dem Unglücklichen ergebenen Herzens zusammengetragen hat, das ist nicht nur menschlich schön und vollendet dargestellt, es besitzt auch eine dauernde Bedeutung für die Charakteristik Wolfs. Dafs Frau *Mayreder* nicht versucht hat, gewisse Seiten seines Wesens zu erklären, das ablehnende Verhalten *F. Mendelssohn, Joh. Brahms* gegenüber u. a. m., wird vielleicht mancher als Mangel empfinden. Ich persönlich denke nicht so. Es ist besser, einige Zeit ins Land gehen zu lassen, ehe hier ein abschliefsendes Urteil gefällt wird, denn neben rein künstlerischen Dingen und dem Einflusse der verschiedenen Stammeszugehörigkeit, kommen da auch Fragen rein persönlicher Art mit in Erwägung, denen wir heute noch nicht vorurteilsfrei gegenüber stehen. Vielleicht spielen auch Einflüsse *Nietzsches* mit oder rein pathologisch zu wertende Dinge. Wer will das alles jetzt schon feststellen können?

Eine wärmste Empfehlung verdient der Brief-Band, der Wolfs Schreiben an seinen treuen Freund Prof. *Emil Kauffmann* in Tübingen enthält. Wer den Menschen Wolf kennen lernen will — und ich hoffe, jeder Deutsche hat den Wunsch — greife nach dem Buche, das viel von seinem Fürchten und Hoffen, vieles von bitterer Enttäuschung und Qual erzählt, aber auch Lichtbilder sonnigsten Humores, beglückender, treuer Freundesliebe enthüllt. Es ist wahr, Wolfs scharf ausgeprägte Wertung der eigenen Person springt zunächst jedem, der ihn nicht kennt, befremdend, vielleicht unangenehm ins Auge. Aber man lasse sich dadurch nicht beirren, tue dem Armen nicht Unrecht: es ist schwerer für den schaffenden künstlerischen Geist, ein gerechter Richter zu sein, als für den Mann der Wissenschaft; doppelt schwer für einen, der in so ausgesprochenem Gegensatze zu vielen der Kunstgenossen stand; dreifach schwer für einen, der, wie Wolf, so viel Hohn und Gleichgültigkeit im Leben fand und so unbengsam treu seinem Ideal anhing. Man denke auch an Wolfs Entwicklungsgang, seine Jugend, an sein himmelstürmendes Verlangen, sprechen zu dürfen ...

Mit lebhafter Spannung dürfen wir dem weiteren Briefwechsel, der ja inzwischen durch *P. Müllers* Erinnerungen (in »Die Musik«) schon wieder einige Bereicherung erfahren hat, entgegensehen. Bei der Gelegenheit will ich eine prinzipielle Bemerkung nicht unterdrücken: möchten doch die Briefe nicht da und dort verzettelt, sondern an einem Orte gesammelt herausgegeben werden! Möchten die Besitzer von Briefen bei der Herausgabe nur an Wolf, dem es zu dienen gilt, denken! Es ist dieser Wunsch nur im Interesse des Meisters und seines zukünftigen Biographen gestellt: warum soll die Arbeit diesem erschwert, unter Umständen wesentlich beeinträchtigt werden? Wer jemals, wissenschaftlich tätig, solchen Schnitzeln nachgejagt hat, wird die Berechtigung dieser Bitte würdigen können.

Das oben zuletzt angeführte Werkchen *Haberlandts* verzichtet darauf, vom Künstler zu sprechen und schildert schlicht und natürlich den Menschen. Die Biographie Wolfs wesentlich zu erweitern hat der Verfasser nicht unternommen; gerade hier mufs zunächst die Arbeit berufener Hände einsetzen. Sichtung des Nachlasses, Herausgabe der besten Jugendwerke — alles das tut weiterhin not. Die Abbildungen des Buches sind gut, Wolfs Bild auf dem äufseren, häfslichen Umschlage (in der Reproduktion wenigstens) nicht sonderlich gelungen, wie mir scheint.

Der mehrstimmige Gemeindegesang.

In der Juli-Nummer dieser Zeitschrift war vom mehrstimmigen Gemeindegesang (Vorschlag des Herrn Pfarrer *Jäger*-Seebergen die Rede. Es ist interessant, dafs in der Juli-Nummer der katholischen Monatsschrift »Musica sacra« (herausgegeben von Dr. *Franz Xaver Haberl)* ein gleicher Vorschlag gemacht wird, der den Vorzug hat, aus der Praxis des Vorschlagenden erwachsen zu sein. Man liest dort:

»Seit Jahren konnte Einsender dieses als Chordirigent die erfreuliche Wahrnehmung machen, dafs zur Osterzeit die deutschen Lieder in der Kirche auffallend schöner, kräftiger, voller, reiner gesungen werden, als vor Beginn der heiligen Fastenzeit. Es war keine Frage, dafs diese Wendung zum Bessern mit einer Einrichtung der heiligen Fastenzeit zusammenhing und ‚hängt'. Und welches war diese Einrichtung?

Um dem feinsinnigen Gebote der Zeremonial-Vorschriften, das Schweigen der Orgel zum Hochamte betreffend, mehr Nachdruck zu verleihen, billigte das zuständige Pfarramt den Vorschlag des Chordirigenten, auch an den Nachmittags- und an den Abendandachten die Orgel schweigen zu lassen. Somit hatte die Gemeinde fortan nur den Gesang, den sie sich selbst bereitete. Sie konnte sich nicht mehr auf die Orgel verlassen.

Die Sache hat manches gegen sich: Wird der Gesang klangvoll genug sein? Wird er nicht zu dünn werden? Wie wird sich die Sache machen, wenn das Volk anfängt, mehrstimmig zu singen? — Es ging aber alles besser, als man es sich gedacht. Bedingung ist, dafs der nicht zu schwach besetzte Kirchenchor den Gesang führend in die Hand nimmt, um nicht den Gemeindegesang durch Ziehen, Zerren, Heulen und Schreien des Volkes zu einem ekelhaften Zerrbilde machen zu lassen.

Sodann empfiehlt es sich, die Lieder zunächst dreistimmig zu singen, für Sopran, Alt und Bariton. Zu bemerken wäre, dafs der Alt, überhaupt dafs der Stimmensatz möglichst einfach gehalten bleibt. Das Volk will nun einmal akkordlich singen. Und es hat ein Recht darauf. Denn seine Art, mehrstimmig zu singen, ist physikalisch betrachtet, das Erklingenlassen der in jedem Tone mitschwingenden Obertöne, Dem Volke ist einstimmiger Gesang zu farblos — und wäre die blofse Melodie künstlerisch noch so interessant. Außerdem ermöglicht die tiefere Lage der Begleitstimmen, dafs auch tiefer veranlagte Kehlen sich harmonisch zum Lobe des Allerhöchsten mit dem *Cantus firmus* vereinigen können.

Man fürchte nicht zu sehr falsche Tonbilder und »falsche« Fortschreitungen, weil nämlich der *Cantus firmus* in der tiefern Oktave mitgesungen wird. Man gehe nur frisch ans Werk, und wem's nicht gefällt, der kann's ja anders machen. Übrigens ist der Begleitungsgesang nichts weiter als die in menschliche Stimmen übertragene Orchesterbegleitung.

Die Probe aufs Exempel macht der Einsender stets an dem Sonntage Laetare, dem 4. Fastensonntage, wo die Orgel zugelassen ist. Die erwähnten Lieder, mit Orgel begleitet, erblassen gleichsam — und es will scheinen, als ob die Gemeinde sofort wieder mehr der Orgel den Part der Sänger überträge.

Übrigens eignet sich auch die heilige Adventszeit in gleicher Weise zur Heranbildung einer singenden Gemeinde.« —

Natürlich sind hierdurch noch lange nicht alle praktischen und ästhetischen Bedenken zerstreut. Vielleicht wird aber doch dieser oder jener zur Nachahmung angespornt und sieht sich veranlafst, seine Erfahrung dann in diesen »Blättern« bekannt zu geben. Wir würden ihm dankbar sein. E. R.

Der neue General-Intendant in Berlin.

Georg von Hülsen ist nun zum »Generalintendanten der Königlichen Schauspiele« ernannt worden, und die Zügel der Leitung unserer Oper ruhen bei ihm nun endlich in festen Händen, die sich an anderer Stelle in ihrer Tüchtigkeit bereits bewährt haben. Eine Täuschung, wie sie uns sein Vorgänger bereitete, wird uns diesmal erspart bleiben. Wie hatten wir es freudig begrüfst, dafs der feinsinnige, kunstgebildete Graf von Hochberg zum Opernleiter berufen wurde! Leider besafs er eine zu ideale Auffassung von seinem Amte. Sein Geist nur sollte über dem ganzen Institute schweben, an die Maschine selbst mit ihren vielen Rädern legte er die Hand nicht. Der einstige Verleger seiner Oper »Der Werwolf«, Henry Pierson, war bereits zu seinem Vertrauten geworden, wurde nun sein Berater und dann sein Vertreter in der hohen, verantwortungsvollen Stellung. Erst nur freundschaftlicher Helfer, darauf angestellt als Intendantur-Sekretär, dann als Intendantur-Direktor und bald zum Geheimen Regierungsrat[1]) ernannt, war er — nicht rechtlich zwar, aber tatsächlich — der Leiter der Königlichen Schauspiele. An ihn wurden die schaffenden und die ausübenden Künstler gewiesen, ihm waren auch die Beamten unterstellt. Anfangs durfte man von der eifrigen Tätigkeit des umsichtigen, erfahrenen und mit mancherlei Kenntnissen ausgerüsteten Mannes Gutes erwarten, denn er traf zweckmäfsige Anordnungen mancherlei Art, und da er die Einnahmen durch Erhöhung der Eintrittspreise, Verpachtung des Garderobegeschäfts (für 100000 M) des Theaterzettelverkaufs u. s. w. wesentlich zu steigern verstand, so erwarb er sich namentlich die Anerkennung des Ministeriums des königlichen Hauses, das nie vorher einen so geringen Zuschufs zu den Kosten der königlichen Theater zu leisten hatte. Die dem »Geheimrat« freundliche Stimmung soll dann aber ins Gegenteil umgeschlagen sein, als sich nach und nach zeigte, dafs neben den Einnahmen die Ausgaben unverhältnismäfsig stiegen. Ein Werk nach dem andern wurde angenommen und oft mit grofsen Kosten aufgeführt, dessen Durchfall vorherzusehen war. Ballette, die sich nicht halten konnten, erschienen in übertriebener Prachtentfaltung, und auch das schmälerte die Einnahmen, dafs in allen Aufführungen mit hohen Preisen (Parkett 8 M), so in den stets dicht besetzten Wagner-Opern, Dutzende von Eintrittskarten an Freunde und Bekannte vergeben wurden. Wie oft ist einem Sänger oder einer Sängerin das Billet für ein Familienglied, das die Gattin, den Gatten, den Vater gar so gern auf der Szene gesehen hätte, verweigert worden, während für eine gewisse Kategorie von Leuten stets Plätze für die eigene Person und für die der verehrten Frau Gemahlin vorhanden waren. — Die immerhin grofsen Bareinnahmen täuschten die oberste Verwaltung so lange über die Ge-

[1]) Dieser, dem früheren Dresdener Buchhändler verliehene hohe Titel pflegt in Preufsen u. a. verdienten Gymnasial-Direktoren beigelegt zu werden, wenn sie einen Ruf ins Ministerium oder Provinzial-Schulkollegium erhalten.

schäftslage, bis die kläglich weit hinausgeschobenen Aufzählungen der sehr bedeutenden Ausgaben endlich in Form von Rechnungen vorlagen. Und da starb der persönlich sehr liebenswürdige Mann, der in der Geschichte des königlichen Instituts kein Ruhmesblatt finden wird.

Recht mifslich stand es unter ihm namentlich mit dem amtlichen Verkehr. Wer den »Geheimrat« dienstlich zu sprechen hatte, konnte stundenlang im Vorzimmer warten, wurde auf den andern Tag vertröstet und hatte dann oft dasselbe Schicksal. Mitglieder bekamen Kündigungen, die auf ihr Bitten wieder zurückgenommen wurden. Sie hielten sich auch wohl, wenn sie keine Kündigung vor Ablauf ihres Vertrages erhalten hatten, noch für Mitglieder und waren es tatsächlich nicht mehr. Kurz, es fehlte die Ordnung, Festigkeit und Sicherheit im amtlichen Verkehr. Und was bezüglich der Kunstpflege auszusetzen war, das habe ich im Verlaufe der Jahre ja genugsam erwähnt.

Der neue Generalintendant wird, soweit ich es beurteilen kann, ein strenger Herr sein. Und das ist gut, denn es ist für seine Stellung notwendig. Er wird aber auch als echt preufsischer Beamter unparteiisch, pünktlich und für jedermann zugängig sein. Während seiner kurzen Amtsführung habe ich schon so manches »Gottlob« von Mitgliedern gehört, die immer sofort Zutritt, Gehör und bestimmten Bescheid erhielten. »Man weifs doch, wo und wie«, sagen sie erfreut. — Was Herr von Hülsen künstlerisch bieten wird, darüber kann man nur Vermutungen haben. Er weifs, dafs Berlin nicht Wiesbaden ist, und dafs hier nicht alles auszuführen ist, was ihm dort Lob eintrug. Ein neues Opernhaus anstatt des jetzigen, für die Anforderungen der neuen Kunstwerke nicht mehr ausreichenden, erstrebt er und hat zu dessen Erbauung bereits die Zustimmung des Kaisers. Möglich aber ist es, dafs die Verhältnisse einstweilen nur eine Vergröfserung des jetzigen Gebäudes gestatten. Es wird nun jedenfalls auch unser früherer, weitgreifender Spielplan wieder aufgestellt werden. Gluck darf nicht, wie bisher, auf den einzigen »Orpheus« beschränkt bleiben, wir müssen mehr Weber und Marschner haben, müssen namentlich nicht mehr Versuchsstation sein und »Mudarra«, den »Wald«, das »Glockenspiel« und dergleichen uns fern halten. So viel Meyerbeer und Leoncavallo ist wahrlich auch nicht not. Auch für »Fledermäuse« ist das Opernhaus keine Niststätte.

Eins wird besonders nötig sein. Sind hervorragende Kräfte gewonnen, so müssen sie uns nicht nur kontraktlich, sondern auch tatsächlich angehören. Mit Frau *Schumann-Heink* z. B. wurde ein Vertrag abgeschlossen, der sie selbst an die Oper, ihren Gatten als Regisseur ans Schauspielhaus band. Nach kurzer Zeit schon wurden beide beurlaubt, und in Amerika wie in Bayreuth, in London und in vielen andren Städten singt die hochbegabte Künstlerin seit Jahren, für Berlin hat sie Urlaub bis — ich glaube, bis 1906. Ob sie dann noch Lust oder Stimme haben wird? — Auch die häufigen, längeren Beurlaubungen der Sänger und Sängerinnen während der Spielzeit sind sehr vom Übel. Namentlich aber sollte kein Kapellmeister seinen Platz in der Oper auf Wochen verlassen dürfen, um in Madrid oder Petersburg, in Paris oder London den Taktstock zu schwingen. Die Gehaltsbezüge der Herren sind ja jetzt hoch genug, könnten aber allenfalls noch erhöht werden, nur müfste ihnen die Verpflichtung obliegen, des Amtes auch zu warten, für welches sie berufen wurden. Ein Opernkapellmeister kann kein Reisekapellmeister sein. Als Herr *Weingartner* ein solcher zu sein begehrte, gab er einsichts- und ehrenvoller Weise seine Opernstellung auf.

Rud. Fiege.

Monatliche Rundschau.

Görlitz. Das XV. Schlesische Musikfest. In den Tagen vom 21.—23. Juni fand in Görlitz unter Leitung des Herrn Hofkapellmeister Dr. *Muck* aus Berlin und unter Mitwirkung der Berliner Hofkapelle in Stärke von 120 Personen, eines Chors von etwa 850 Köpfen und namhafter Solisten das XV. Schlesische Musikfest, mit dem zugleich die Feier des 25jährigen Bestehens dieser Feste verbunden war, statt.

Am ersten Tage gelangte die von Mozart als Torso zurückgelassene und von dem ehemaligen Schweriner Hofkapellmeister Alois Schmitt durch andere Mozartsche Werke ergänzte Messe in cmoll zur Aufführung. Herr Dr. Muck hatte sich dieses prächtigen Werkes in ganz besonderer Liebe angenommen, und es war daher die Aufführung desselben eine durchaus rühmenswerte. Der Chor schattierte recht gut und bewältigte die oft immensen Schwierigkeiten, welche die vier- und fünfstimmigen und die Doppelchöre dieser Messe bieten, in rühmenswerter Weise, wohl aber hätte der Chor in Anbetracht seiner Stärke eine viel gröfsere Klangfülle entwickeln müssen. Die Solopartien wurden vertreten durch die Damen Frau *Schmitt-Czany*, Dresden, Frau *Schumann-Heink*, Berlin, und die Herren *Hefs*, Berlin, und *Baptist Hoffmann*, Berlin, von denen sich die erstgenannten ganz besonders auszeichneten. Das Orchester begleitete sehr gut, namentlich in den Chören des Credo. Die ersten drei Sätze der IX. Sinfonie von Beethoven, ohne die ein Musikfest gar nicht mehr möglich zu sein scheint und die auch hier wieder, nach der Messe, zur Aufführung gelangte, wurde mustergültig wiedergegeben; dagegen machte sich im letzten Satz im Chor eine grofse Unsicherheit bemerkbar, und erst allmählich schien man sich in seine Aufgabe hineinzufinden. Herr *Hoffmann* sang das Recitativ nicht den Intentionen des Meisters entsprechend und liefs sich sogar zu der Geschmacklosigkeit herbei, statt »freudenvollere« zu singen: »freudenfreudenvollere«. Aufser Herrn *Hoffmann* beteiligten sich an dem Soloquartett Fräulein *Alten*, Braunschweig, Frau *Schumann-Heink* und Herr *Hefs*. Fräulein *Alten* sang mit einer nicht sehr grofsen, aber ungemein lieblichen Stimme die bekannte schwierige Kadenz in vollendeter Weise, und auch die übrigen Mitglieder des Soloquartetts leisteten Gutes; jedoch war das Ensemble nicht immer ganz einwandfrei.

Das zweite Festkonzert begann mit dem schwungvoll gespielten »Meistersinger«-Vorspiel. Diesem folgte Schuberts »Allmacht« mit Orchesterbegleitung, die, von Frau *Schumann-Heink* mit feierlicher Würde des Ausdrucks gesungen, einen tiefen Eindruck auf das Auditorium machte, und dann gelangte Bachs »Wettstreit zwischen Phöbus und Pan« zur Aufführung. Die Wiedergabe dieses »Streites« liefs gar Vieles zu wünschen übrig. Über

dem Ganzen lag eine bleierne Langweiligkeit, von der so trefflichen musikalischen Charakteristik und dem echten Humor in diesem Werke gewahrte man nichts. Frau *Reufs-Belce*, Dresden, war als »Momus« und »Mercurius« nicht an ihrem Platze. Herr *Hoffmann* sang den »Phöbus« zu sentimental, Herr *Fiedler*, Görlitz, den »Pan« zu wenig temperamentvoll. Gutes leistete Herr *Hefs* als »Tmolus«, während Herr *Jörn* aus Berlin, seinen »Mydas« gar zu sehr ins Burleske hinüberzog. Das Orchester begleitete im allgemeinen viel zu schwerfällig. — Der mifslungenen Aufführung des Bachschen Werkes folgte die ebenso gelungene der H moll-Sinfonie von Schubert. Einer solch' durchgeistigten Wiedergabe dieses herrlichen Tongedichtes dürfte man selten wieder begegnen, geradezu bestrickend klang der zweite Satz mit dem innigen, kindlich frommen Thema. Und nun zum Besten, was in Bezug auf die Ausführung während der drei Festtage überhaupt geboten worden ist: »Die erste Walpurgisnacht« von Mendelssohn. Wir könnten Spalten füllen und würden doch des Lobens nicht fertig werden. Solisten (Frau *Schumann-Heink* und die Herren *Hefs, Hoffmann, Fiedler* und *Jörn*), Chor und Orchester leisteten von der ersten bis zur letzten Note Vorzügliches, und es war denn auch der Eindruck dieses Werkes ein grofser, und der Beifall nach Beendigung desselben wollte kein Ende nehmen.

Das dritte Festkonzert begann mit der IV. Sinfonie in f moll von Tschaikowski. Herr Dr. *Muck* wufste den ersten Satz plastisch zu gestalten, nahm aber unseres Erachtens das erste Zeitmafs zu schnell. Wundervoll klangen die Holzbläser im dritten Satz, und der letzte wurde mit grofser Verve gespielt. Als dritte Nummer gelangte »Mazeppa« von Liszt zur Wiedergabe, und zwischen diesen beiden Werken sang Frau *Schumann-Heink* Rezitativ und Arie der Vitellia aus der Oper »Titus« von Mozart. Vortrefflich wufste die Künstlerin die verzweiflungsvolle Stimmung der Vitellia in dem Rezitativ zum Ausdruck zu bringen, und die Arie gab ihr Gelegenheit, ihr Können in gesangstechnischer Hinsicht im besten Lichte zu zeigen. Lieder von Schubert, Schumann, Wolf, Beethoven, Brahms und Alexauder bildeten den weiteren Inhalt des Programms. Wagners »Kaisermarsch«, vom Orchester sehr gut gespielt, vom Chor in nichts weniger als befriedigender Weise gesungen, bildete den Schlufs des XV. Schlesischen Musikfestes.

Eberswalde. Max Puttmann.

München, im Juli 1903. Ein Rückblick auf den verflossenen Konzertwinter zeigt, dafs von den drei Dirigenten, deren Wirksamkeit wir uns hier erfreuen, der eine — *Felix Weingartner* — die vornehmste künstlerische Pflicht des Orchesterleiters, die meines Erachtens in der Beachtung, Pflege und Förderung des Besten der zeitgenössischen Produktion liegt, so gut wie gänzlich vernachlässigt. Was er an Novitäten brachte, war fast ohne Ausnahme völlig wertlos, und zwar nicht nur für den Kenner, sondern auch für die grofse Masse des Publikums, die dem gefeierten Dirigenten seine Neuheiten am allerwenigsten dankte. Wogegen *Hermann Zumpe* zum mindesten mit der Aufführung von Anton Bruckners gewaltiger 5. Sinfonie in Bdur und Hans Pfitzners stimmungs- und farbenkräftiger Oluf-Ballade sich ein tatsächliches künstlerisches Verdienst erwarb. Vielleicht noch anerkennenswerter war es, dafs er als erster unter den deutschen Kapellmeistern das starke und trotz aller Frühreife so frisch gesunde Talent von Ernst Boehe erkannte und sich die Ur-Aufführung von dessen prächtiger Orchester-Episode »Aus Odysseus' Fahrten« sicherte. Denn das beweist ebensoviel Schärfe des Urteils als künstlerischen Mut. Um so erfreulicher war es, dafs auch der äufsere Erfolg nicht ausblieb. Selten hat wohl bei dem doch selbst heute noch zu einem grofsen Teil recht konservativ gesinnten Publikum der Odeonskonzerte das neue Werk eines zuvor fast noch gänzlich unbekannten Komponisten so eingeschlagen wie das Stück Ernst Boehes. Nicht mit allem hatte Zumpe das gleiche Glück. Frédéric Lamonds Konzertouvertüre »Aus dem schottischen Hochland« erwies sich als recht unbedeutend, und auch Hektor Berlioz' als Konkurrenzarbeit für den »Grand prix de Rome« verfafste Jugendkantate »Herminia« hat heute doch wohl nur mehr historisch-biographisches Interesse. Am rührig energischsten zeigte sich aber *Bernhard Stavenhagen*. Die versprochene cyklische Aufführung der sämtlichen sinfonischen Dichtungen Franz Liszts in den Volks-Sinfonie-Konserten des Kaim-Orchesters gelangte zwar nicht völlig zu Ende, sie war aber auch in ihrer fragmentarischen Gestalt noch verdienstlich und um so rühmenswerter, als sie manchem Widerspruch zum Trotz durchgesetzt werden mufste. Von dem interessanten Modernen Abend, den Stavenhagens persönliche Initiative mit dem Kaim-Orchester veranstaltete, war in diesen Blättern schon eingehender die Rede. Desgleichen von dem Chorkonzert, das eine schöne Aufführung des Brahmsschen Deutschen Requiem und von Liszts »Glocken des Strafsburger Münsters« brachte. Ein zweites griff auf Händels »Israel in Ägypten« zurück und Berlioz selten vollständig gehörte »Kindheit Christi« soll noch Mitte Juli nachfolgen. Rechnet man nun noch dazu, dafs Stavenhagen auch sein anerkanntes grofses pianistisches Können in den Dienst der von ihm geleiteten Volks-Sinfonie-Konzerte stellte, und dazu noch mit einem so monumentalen Werke wie Liszts genialen Totentanz-Variationen, und dafs auch die seiner Direktion unterstellte Akademie der Tonkunst — wenigstens soweit ihre Leistungen in den Schüleraufführungen öffentlich hervortreten — neuerdings einen sehr erfreulichen Aufschwung genommen hat, so ergibt sich das Bild einer so vielseitig verdienstlichen und mannigfach anregenden künstlerischen Tätigkeit, wie sie nicht allzuviele seiner Kollegen von sich rühmen können.

Aus den Kammermusik-Aufführungen der letzten Konzertmonate ist noch zweier Werke zu gedenken. Zunächst des Klavierquintetts in cmoll op. 64 von Max Reger, dessen erste Aufführung das Hösl-Quartett unter Mitwirkung des Komponisten sehr lobenswert zu stande brachte. Dafs Reger in seinen gröfseren Werken vermöge seiner Kühnheit und seines immensen Könnens immer imponiert, auch da, wo er abstöfst, das braucht man heute kaum mehr ausdrücklich zu betonen. Und auch dem Zweifel, ob bei Reger diese Kühnheiten und Extravaganzen immer notwendig, d. h. ob sie unmittelbarer Ausflufs eines zwingenden Ausdrucksbedürfnisses oder ob sie mehr oder minder absichtliche, rein verstandesmäfsig angestellte Experimente sind, ob es in erster Linie der Künstler in Reger ist, den sein Daimonion nötigt, unser angeborenes und anerzogenes musikalisches Empfinden so mannigfach zu beleidigen, oder ob vor allem der Musiker bezw. Musikant in ihm aus Originalitätsucht, Überdrufs an dem Einfachen und Allgemeinverständlichen als solchem und Freude an dem »épater le bourgeois« es sich in den Kopf gesetzt hat, à tout prix anders zu schreiben wie die andern, — auch diesem Zweifel habe ich schon des öfteren Ausdruck gegeben. Gelöst hat mir diesen Zweifel auch das neue Quintett nicht. Freilich dafs Reger — wie man ja wohl schon behauptet hat — ausschliefslich auf

rein technischem Wege vorgehender Macher und Experimentator ist, das scheint mir so ziemlich ausgeschlossen zu sein. In allen seinen Werken finden sich zum mindesten einzelne Stellen, die einen wahrhaft innerlich packen, weil sie durchaus den Stempel des unmittelbar und echt Künstlerischen tragen. Und an ihnen ist auch das Quintett nicht arm. Aber sie tauchen nur sporadisch auf, sie gehen unter in einem Chaos, das meinen Ohren keinen andern Eindruck macht als den des gewollt Häfslichen. Da scheint es denn manchmal, als ob bei Reger so etwas wie ein Fall tonpsychologischer Perversität vorliege, vermöge deren er Gefallen finde an dem Musikalisch-Häfslichen rein um seiner selbst willen, gerade so wie andere sich an dem ergötzen, was den Ohren schmeichelt, und sich in einem Kultus des Sinnlich-Angenehmen ergehen, unbekümmert darum, ob es künstlerisch motiviert sei oder nicht. Denn das ist ja klar: das »Musikalisch-Häfsliche« wie das »Musikalisch-Schöne« sind gleicherweise berechtigt, aber nur als Mittel, nicht als ästhetischer Zweck, — d. h. sie wirken nur dann künstlerisch, wenn sie im Dienste des Ausdrucks stehen. Nicht die Härten und Kakophonien, nicht die bis an die Grenzen tollster Bizarrerie gehende Kühnheit seiner Tonsprache, ja selbst nicht einmal das vollständige Verzichten auf scharfumrissene Plastik der melodischen Erfindung und übersichtliche Gliederung des architektonischen Aufbaues ist es, was mich verhindert, immer und überall bei Reger »mitzumachen«, sondern das, dafs viele seiner Werke mir die Antwort auf die berühmte Frage des alten Fontenelle: Sonate, que me veux-tu? schuldig bleiben, dafs sie mir »nichts sagen«, dafs ich nicht weifs, was ich damit anfangen soll, dafs sie mich nur interessieren, nicht aber auch innerlich packen und ergreifen, dafs ich den Verdacht nicht los werden kann, es komme Reger manchmal in erster Linie doch nur darauf an, Musik — und zwar bisweilen recht häfsliche Musik — zu machen.

Ein anderer, noch wenig bekannt gewordener Münchner Komponist, *Walther Lampe*, dessen Violoncell-Sonate *Heinrich Kiefer* — gegenwärtig unstreitig einer der ersten, wenn nicht schlechthin der erste Vertreter seines Instruments in Deutschland — im Verein mit dem Autor, der zugleich ein tüchtiger Pianist ist, vorführte, hat mit Reger das eine gemeinsam, dafs er gleich ihm von Brahms herkommt. Aber während Reger von dem Ehrgeiz ergriffen ist, coûte que coûte neu und originell zu erscheinen, indem er zwar von Brahms ausgeht, aber auch mit radikaler Energie und Entschiedenheit über ihn hinausgeht, bleibt Lampe in Stil und Ausdrucksweise durchaus bei Brahms stehen. Und doch wird bei ihm gerade das niemand verkennen, was bei Reger so manchmal zweifelhaft bleibt, dafs er etwas Eigenes zu sagen hat. Bei Reger eine durchaus neue und höchst originelle Tonsprache, die aber mir persönlich bisweilen nichts oder nur wenig sagt — entweder weil sie tatsächlich inhaltsleer und ausdrucksarm ist, oder aber weil ich sie nicht verstehe —, bei Lampe ein vielleicht nicht immer tief bedeutender, aber stets aufrichtig und ehrlich dargebotener, wahrhaft empfundener musikalischer Inhalt in einer Sprache, die nicht selten geradezu wie eine Brahms-Kopie anmutet, — wobei ich an den Stil und die Haltung im ganzen, nicht etwa an Einzelreminiscenzen zu denken bitte, die im Gegenteil sehr selten sind. Von allen komponierenden Brahmsianern ist Lampe der mir am meisten sympathische, vielleicht auch der begabteste. Das Adagio seiner Cello-Sonate ist ein Stück, das nur ein echter Künstler mit warmem und tiefem Innenleben schreiben kann. Es liegt wirklich Seele in dieser Musik. Rud. Louis.

Schwerin. Das XIII. Mecklenburgische Musikfest zu Schwerin wurde durch eine wohlgelungene, wenn auch nicht so recht vom Glanze und der Wärme der Händelschen Muse erfüllte Aufführung des Samson eingeleitet. Die beteiligten Solisten gaben zum Teil Ergreifendes, auch tonlich Vollendetes, an der Spitze: Dr. *Felix Kraus*, *Iduna Walter-Choinanus*, *Jeanette Grumbacher de Jong*. Die Vortragsweise des Herrn *Sommer* dagegen ist eine allzuweichliche, hart an das Triviale streifend, seine gesangliche Routine bemerkenswert, die Tongebung zwar etwas flach (resonanzarm), aber doch frei. Herr Hofopernsänger *Wachter* fafst seine Aufgaben in sympathischer Weise ernst und würdig auf. Herrn Hofopernsänger *Holz* waren leider nur kleinere Partien übertragen. Die liebenswürdige Sopranistin *Johanna Dietz* hatte erst im »Künstler-Konzert« Gelegenheit, ihr Können zu entfalten, wo die Individualität des Einzelnen fessellos in frei gewählten Liedern sich äufsern konnte. Dies Konzert brachte neben der mit Verve gegebenen Ouvertüre zum Improvisator von *d'Albert* und dem Meistersinger-Vorspiel wahre Perlen der Gesangsliteratur: Lieder und Gesänge von *Beethoven*, *Mozart*, *Schubert*, *Schumann*, *Brahms*, *Liszt*, *Hugo Wolf*, *Straufs* u. a., gröfstenteils, nach der technischen wie geistigen Seite hin, in vollendeter Darbietung, soweit nicht vom Orchester, von Herrn *Hinze-Reinhold* sorgfältigst und in liebenswürdiger Zurückhaltung am Klaviere begleitet. Von den Gesängen mit Orchester übte die hinreifsendste Wirkung aus: *Rich. Straufs-Schillers* Hymnus, von *Iduna Walter-Choinanus* in hingebender Begeisterung gesungen. — Weiter bescherte das Fest: *W. Bergers* Enphorion, ein anmutigreizvolles Werk, mit modernen Klangeffekten durchsetzt, voller Frische und hastender Lebendigkeit, von den Solisten entzückend gegeben; auch Chor und Orchester zeigten sich unter Hofkapellmeister *Prills*, des Festdirigenten, routinierter Leitung stets schlagbereit, treffsicher und klangschön. — Darauf folgte die IX. Sinfonie leider in ungenügender, besonders im letzten Satze äufserst matter Wiedergabe!

Kiel. M. Arnd-Raschid.

— Nr. 74 der Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel enthält eine Fülle bedeutsamer Neuigkeiten. Ein Ereignis ersten Ranges ist die nunmehr erfolgte Veröffentlichung des Klavierauszuges zu G. F. Händels Messias in der Bearbeitung von *Friedrich Chrysander*.

Die grofse Gesamtausgabe der musikalischen Werke von *Hector Berlioz* ist bis zum 13. Band gediehen. Bis zum bevorstehenden 100. Geburtstag des Komponisten (11. Dezember 1903) werden sämtliche 17 Bände in Partitur fertig gestellt werden, so dafs dann nur noch die Opern ausstehen. — Die von Professor *F. Zelle* in den »Denkmälern deutscher Tonkunst« herausgegebenen Passionsmusiken von *Johann Theile* und *Johann Sebastiani* bilden das wichtige Mittelglied zwischen den Passionen eines *Heinrich Schütz* und *J. S. Bach*. — Das Haus Breitkopf & Härtel übernahm für den Musikalienhandel den Mitvertrieb der Chorordnung von *Rochus*, Freiherrn *von Liliencron*. Diese hat durch die kürzliche Veröffentlichung des »Musikalischen Teiles« von *Heinrich van Eyken* die erwünschte Ergänzung erfahren.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



VII. Jahrgang. 1903.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 9.
Ausgegeben am 1. Sept. 1903.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Heinrich von Herzogenberg.

Von **Ernst Rabich.**

Am 9. Oktober dieses Jahres werden es 3 Jahre, dafs *Heinrich von Herzogenberg* starb. Mit ihm ging ein Reicher in das Jenseits: reich an Schaffen, reich an Wissen und Können, reich an Freunden, reich an — Leiden.



Geboren am 10. Juni 1843 zu Graz als Nachkomme eines französischen Adelsgeschlechtes machte er seine musikalischen Studien am Wiener Konservatorium. Nach seiner Verheiratung mit Elisabeth von Stockhausen, einer Dame, welche sehr musikalisch und selbst künstlerisch tätig war, siedelte er (1872) nach Leipzig über, wo er Mitbegründer des später von ihm geleiteten Bachvereins wurde. 1885 wurde er als Lehrer an die Hochschule in Berlin berufen, mufste aber dieses Amt 2 Jahre später wegen eines schweren Gelenkleidens wieder niederlegen. Sein Nachfolger wurde *Bargiel*, nach dessen Tode (1897) *Herzogenberg*, der inzwischen als Vorsteher einer Meisterschule für Komposition gewirkt hatte, diese Stelle wieder übernahm, so dafs sein einstiger Nachfolger nun sein Vorgänger wurde. Bereits 1898 trat sein altes Leiden wieder auf, das ihn trotz aller Heilversuche bis zu seinem Tode nicht wieder verliefs.

Eine hervorragende Stellung nimmt *Herzogenberg* als Kirchenkomponist ein, und sowohl die katholische als auch die evangelische Kirche danken ihm treffliche Werke. Von Haus aus katholisch, wurde er später ein Anhänger der evangelischen Kirche und hat für diese die reifsten Werke geschaffen.

Friedr. Spitta schreibt in seinem Nachruf an Herzogenberg (Sonderabdruck aus der Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. Leipzig, Rieter-Biedermann) über diesen Punkt: »Sehr fremdartig war es den Freunden, die zu seiner Bestattung herbeigeeilt waren, dafs

diese nach katholischem Ritus vollzogen wurde, wie bei jenem anderen unserm evangelischen Volke so teueren Künstler, Ludwig Richter. Wohl war *Herzogenberg* offiziell aus der katholischen Kirche nicht ausgetreten; innerlich um so entschiedener. Der Vergleich mit Rosegger liegt nahe. Gern pflegte er von ‚uns Protestanten' zu reden, und es stand ihm fest, dafs nur der auf die Gegenwart recht wirken werde, der durch die Schule des evangelischen Glaubens gegangen sei. Da aber auf das Ersuchen seiner Verwandten die katholische Kirche sich in diesem Falle bereit zeigte, einem Mann, der seit lange von ihr getrennt war, die letzten Ehren zu erweisen, so hatte kein anderer ein Recht, dagegen aufzutreten, so fremdartig auch dieser Lebensabschlufs bei einem Mann erscheinen mufste, der die reifsten Früchte seiner Arbeit der evangelischen Kirche und ihrem Kultus dargeboten hat, und dem Luthers Bibel und die evangelischen Kirchenlieder innigst vertraut waren.«

Seine beiden Kirchenoratorien »Erntefeier« und »Die Geburt Christi« erfreuen sich in den Kreisen der deutschen Kirchengesangvereine besonderer Wertschätzung, die auch das dritte Werk dieser Gattung, die »Passion«, verdient. Eine der hervorragendsten Kompositionen *Herzogenbergs* ist der in sieben Sätzen komponierte 94. Psalm für vier Solostimmen, Doppelchor, Orchester und Orgel. Das Requiem für vierstimmigen Chor und Orchester wird von manchen als spezifisch katholische Musik empfunden.

An gröfseren Instrumentalwerken schrieb *Herzogenberg* 2 Sinfonien, die in Kretzschmars »Führer durch den Konzertsaal« mit Auszeichnung genannt werden. Eine Ausgabe für Klavier zu 4 Händen macht sie auch der Hausmusik zugänglich, wobei ich nicht unterlassen will, auf des Komponisten Originalwerke für vierhändiges Klavierspiel »Variationen über ein Thema von Brahms« (Op. 23), »Allotria« (Op. 33), 2 Folgen Walzer (Op. 53 u. 83), Dainu Balsai (Serbische Volkslieder) Op. 76 hinzuweisen.

Die Kammermusik hat er in einem Streich-Quintett, mehreren Streichquartetten, zwei Streichtrios, ferner durch Klavierquartette, Klaviertrios durch Kompositionen für Klavier und Violine, Bratsche oder Cello bereichert. Als besonders gelungen bezeichnet man davon: Op. 63, Drei Legenden für Bratsche und Klavier, das zweite Trio in Dmoll Op. 35 für Klavier, Violine und Violoncell, das 2. Brahms gewidmete Klavierquartett, die Streichquartette Op. 18 (d moll), Op. 42 (g moll, d moll, G dur). Das prächtige Streichquintett (Op. 77) liegt auch in einem Arrangement für Klavier zu 4 Händen vor.

Auf dem Gebiete der Lied- und Balladenkomposition war *Herzogenberg* besonders fruchtbar, ich zähle in Rieter-Biedermanns Katalog 98 Kompositionen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Mir haben es besonders 20 Lieder angetan, die als Auswahl in einem Bande von dem soeben genannten Verlage herausgegeben worden sind. Ich stelle viele davon vollständig in eine Linie mit den Liedern von *Robert Franz*, mit denen sie auch die Eigenschaft gemein haben, im intimen Kreise mehr zu wirken als im öffentlichen Konzert. Die Behandlung der Klavierstimme ist bei beiden Meistern eine Frucht von eingehenden Bachstudien. In der Knappheit der Form und der Bestimmtheit des Ausdrucks erinnert das *Herzogenberg*sche Lied: »Warum duften die Levkojen so viel schöner bei der Nacht?« lebhaft an die Franzsche Perle: »Es hat die Rose sich beklagt«. Besonders die Gedichte von *Eichendorff* sind mit Glück komponiert, z. B. Die Nachtigallen »Möcht wissen, was sie schlagen so schön bei der Nacht«, ein trotz einer gewissen Tändelei im Rhythmus tiefergreifendes Lied, ferner »Der Vöglein Abschiedslied«, »Nachruf«. Die *Eichendorff*sche ungemein poetische Stimmung, die im »Wälderrauschen« und »Nachtigallenflöten« ihren Hintergrund hat, beherrscht auch viele Lieder des Komponisten *Herzogenberg*. Und wenn man in *Eichendorffs* Gedichten etwas »Verträumtes« findet und ihnen hier und da mehr Kraft und Wesenheit wünscht, so kann man diese Charakteristik auch auf manche von *Herzogenbergs* Lieder anwenden. Besonders weich sind die Lieder: »Der Kranz«, das ungemein reizende: Ich wollt ein Sträufslein binden«, »Die Rose«, »Das ist der alte Märchenwald«. Erfrischend wirken dazwischen die kräftigen Accente im »Trutzlied«, durchaus gesund und frei von aller Reflexion ist das prächtige Volkslied »Bald gras' ich am Neckar«, und das »Morgenlied« (No. 1) ist, abgesehen von Text und Ton der Worte: »Es hat die Nacht geregnet«, in der Stimmung ein echter *Eichendorff-Herzogenberg*. — Das Schifferlied (No. 9) mit dem prächtigen Refrain »Wach auf, Marian« würde auch der Muse eines Brahms Ehre gemacht haben. Möchten diese Lieder (20 ausgewählte Lieder, Ausgabe für hohe und tiefe Stimmen, je 3 M) in recht vielen Häusern, in denen die vornehme Musik gepflegt wird, Eingang finden.

Der ästhetische Wert der Elementargrössen in der Musik.

Von **Elsbeth Friedrichs.**

I.

Die Tonkunst ist die einzige Kunst, deren elementare Faktoren schon Kunstprodukte an sich sind und als solche eigenen ästhetischen Wert besitzen. Haben Naturtöne — wie sie im rollenden Donner, im sausenden Winde, im Getön zufällig von der Luft bewegter fester Körper sich zeigen — infolge der Unregelmäfsigkeit ihrer Schwingungen, sowie anderer störenden Einflüsse meist etwas Beängstigendes, oft Abstofsendes, so berührt der idealisierte Ton, der musikalische Klang[1]) die Seele mit schöner Gewalt, ihr durch seine Kunstform einen wertvollen Inhalt verratend.

Diesen veredelten Ton, den elementarsten Faktor der musikalischen Kunst, einer gründlichen Betrachtung zu unterziehen, den ihm eigentümlichen Wert zu bestimmen, würde der erste Schritt sein zur Konstruierung einer rationellen Musik-Ästhetik.

Obwohl zahlreiche wertvolle Arbeiten vorliegen, deren jede dem Problem von einer anderen Seite beizukommen sucht, so fehlt es doch an zusammenfassenden einheitlichen Werken hierüber, und die besten Anhaltepunkte finden sich noch immer als verstreute Keime in den Werken, die eigentlich andere Disziplinen als ihre Hauptaufgabe behandeln.

Unter den Musikgelehrten unserer Zeit ist es besonders *Hugo Riemann*, der in seinen bahnbrechenden Lehrbüchern auf dem Gebiete der Harmonik und Rhythmik zahlreiche neue Fingerzeige zur ästhetischen Wertbestimmung musikalischer Elementarbegriffe gegeben hat.[2])

Von den kunstphilosophischen Schriften bieten die ästhetischen Werke von H. Lotze und Th. Fechner die reichste Ausbeute für eine Untersuchung musikalischer Wirkungen.

Die letztgenannten Quellen sind insofern von grundlegender Bedeutung für die Ästhetik, als sie neben der Behandlung des Kunstgegenstandes auch den Gemüts- und Geisteszustand des menschlichen Individuums, auf das die Kunst wirkt, einer philosophischen Untersuchung unterziehen; als sie in streng logischer Folgerung eine ideale Gemütsverfassung ableiten, mit deren Existenz erst die Hauptbedingung für künstlerische Wirkungen auf die Seele gegeben ist.

So fordert Fechner, dafs die Gesetze des Gefallens denen des Sollens untergeordnet sein müssen und bezeichnet mit diesem Ausspruch »eine Ästhetik aus höheren Gesichtspunkten«, die »Sache der Zukunft« sei.

Dieser Anschauungsweise analog besteht schon nach Kants Definition des Schönen dieses nicht in der zufälligen Erkenntnis der schönen Form und dem daraus entspringenden Wohlgefallen daran; sondern vielmehr darin, dafs eine den höchsten Zielen nachjagende Erkenntnis mit dem schönen Gegenstand im Einklang steht.

Auch Lotze sagt ähnlich, im Reiche des Schönen finde sich unser eigenes Wesen in seiner wahren Heimat; denn unter dem Schönen verstehen wir etwas, das wir verehren, und etwas Heiliges zu verehren, dies Bedürfnis sei ein innerer Zustand, dem jeder nachstreben müsse, um für wahren Kunstgenufs fähig zu sein.

»Dem jeder nachstreben müsse«. Und zwar müsse das Nachstreben darin bestehen, dafs jeder die ihm eigentümliche Anlage ausbilde. Das Kind weifs noch nichts von der Kunstschönheit, es hat nur die Anlage dazu. Ist doch der Mafsstab für das Schöne eine durch Bildung gewonnene Errungenschaft. Es genügt noch nicht, dafs der menschliche Geist sich Ideale bildet; sondern er muls in unablässigem Bemühen das freudige Bewufstsein zu gewinnen suchen, dafs seine Ideale mit dem übereinstimmen, was als höchstes Gut allgemein verehrt wird. Erst mit dieser inneren Reife wäre jene vorerwähnte Sinnesart erreicht, die den Einflüssen der Kunst entgegenkommen mufs.

Nun ist zwar der Klang eines jener Kunstelemente, die auch auf den naiven Naturmenschen ihre Wirkung nicht verfehlen; doch wird der Gefühlsinhalt, den sie bergen, von solchen nur bis zu einer gewissen Grenze stark aber unklar empfunden werden. Ihre Perzeption hört da auf, wo die Reflexion eintritt, wo jene im höheren Sinne Gebildeten erst einzudringen beginnen in das Wesen des Gegenstandes.

Eine Situation, wie die folgende, deren tausend andere ebenso gut vorgestellt werden können, soll das Gesagte illustrieren.

Es ist ein Sommerabend. Die Luft ist ruhig, Farben und Formen treten weniger intensiv und lebendig hervor, als es bei hellem Tageslicht der Fall ist. An einsamer Stelle am Bergeshang gibt sich ein Mensch beschaulicher Abendruhe hin. Auch sein Gemüt ist still, eine sozusagen träumerische Ruhe waltet über ihm.

Plötzlich durchdringt den Abendfrieden ein Ton. Unendlich zart und leise beginnend entfaltet er sich zu herrlichem Wohlklang, schwillt bis zu grofser Kraft und verhallt allgemach hinsterbend im Hauch.

Wie mit einem Schlage scheint alles um den

[1]) Musikalischer Ton ist gleichbedeutend mit dem aus einer Reihe einfacher Töne zusammengesetzten Ton; in diesem Sinne von der Wissenschaft als »Klang« bezeichnet.

[2]) Nicht versäumt sei der Hinweis auf Prof. Dr. *Hugo Riemanns* »Katechismus der Musik-Ästhetik«.

Hörenden verändert. In seiner Seele regt sich mit tausend Kräften das Gefühl, wächst und wird vielgestaltiger mit jeder Sekunde unter der Einwirkung des schwellenden und abnehmenden Tones. Und ist auch dieser längst wieder zurückgesunken in die Stille, so bleibt doch im Herzen die tiefe Bewegung zurück. Alles, was an Gefühlsinhalt sich in trüben und heitern Stunden der Seele eingeprägt hat, ist lebendig geworden. Den Seufzer, den er oft im bittern Schmerz ausgestofsen, den Jubellaut, der dem vollen Herzen entquoll, den Laut der Überraschung, des Staunens, des Entzückens — alle diese oft geäufserten Zeichen inneren Lebens findet der Mensch gleichsam verdichtet zu einer grofsen, allgemeinen menschlichen Empfindung im musikalischen Tone verklärt wieder. Die ganze weite Landschaft scheint plötzlich erfüllt zu sein mit dem Gefühlsreichtum eines Menschenlebens. Wie mit tausend Zungen scheint der Klang das All zu durchhallen und bis in die innerste Seele zu dringen.

So ist der Ton aus einer äufseren wahrgenommenen Erscheinung in ein innerlich erlebbares Geschehen übergegangen.

»Jede Tonempfindung ist ein seelisches Erlebnis... Das sehnende, weit die Flügel ausspannende des Hornklanges tritt nicht vor unser Ohr als etwas aufser uns seiendes, dem wir beobachtend gegenüberständen; sondern es wird direkt unser eigenes Empfinden. Wir sehnen uns, wir breiten die Arme aus...« (Riemann.)

Während der Ton als Ausdruck einer menschlichen Empfindungswelt für einfache Menschen den geschilderten Wert besitzt, wird doch der mannigfache Reichtum seines Inhaltes erst der sinnenden Betrachtung des in höherer Ideensphäre heimischen Geistes offenbar werden.

Einem solchen wird sich im Klange neben dem geschilderten Eindruck das Walten der unter ein ewiges Gesetz sich ordnenden Naturkräfte manifestieren. Ahnend erfährt er, wie eine schön geregelte Lebendigkeit im schwingenden Körper sich kundgibt, an der alle Dinge im Raum sogleich den regsten Anteil nehmen und — »es bricht der Klang hervor, die ortlose, gestaltlose Seele der Natur, die in ihrer einfachen Innerlichkeit ausspricht, was Gestalten und Bewegungen umsonst auszusprechen sich bemühten.« (Mit diesen schönen Worten schildert Lotze den Vorgang.)

Wurde der Ton Ausdruck für die menschliche Gefühlswelt in seinem ersten Wirkungsmoment, offenbart er im zweiten ein das All durchdringendes geistiges Dasein (die Seele der Natur), so bietet er drittens durch seine charakteristischen Eigenschaften dem speziell musikalischen Vorstellungsvermögen eine unerschöpfliche Fülle verschiedener Bilder.

Der gebildete Mensch kennt unseren hochentwickelten Instrumentalkörper, innerhalb dessen der Klang in den verschiedensten Nüancen erscheint, und es gewährt seiner Fantasie eine eigene Lust, sich diesen einen isoliert vernommenen Ton in allen seinen anderen Existenz-Möglichkeiten geschäftig vorzustellen. Er hört ihn im Geiste laut schmetternd, sanft flötend, verschleiert hauchend. Er hört ihn von der Violine, vom Cello, von der Männer- und von der Frauenstimme erklingen und empfindet zugleich seinen immer anders gefärbten Charakter.

Zugleich erinnert er sich des weiten Klanggebietes, in dem der Ton sich auf- und abbewegen kann. Bis ins Unendliche verliert sich die Stufenzahl, die er bei vermehrter Lebendigkeit seiner Bewegung nach der Höhe hinauf verfolgen könnte; während das umgekehrte Bild ihn in eine unverfolgbare Tiefe tauchen läfst.

Freut sich doch schon das Kind der hörbaren wechselnden Bewegung seines Brummkreisels und lebt während des Vorganges erwartungsvoll schon dem Augenblick, wo der Sang des Kreisels bis zu jenem dumpfen Brummen herabsinken wird, bei dem sein Vergnügen in hellem Lachen sich äufsert.

Wenn nun zu diesen Merkmalen noch der wirksame dynamische Reiz tritt, nämlich die dem Klange innewohnende Kraftäufserung, dann enthüllt der Klang (nach Lotzes Worten), »welche Härte und Sprödigkeit, oder welche unendliche Weichheit und Fülle des Wesens und Daseins in der Welt sich hinter jenen äufserlichen Gestalten räumlich wirkender Kräfte verbirgt.«

Die vorstehenden Ausführungen sind nur wenige Beispiele für die Deutungsmöglichkeiten des Klanges. Dazu kommt nun aber noch ein fernerer rein musikalischer Reichtum der im Klang schlummernden melodischen und harmonischen unendlich entwicklungsfähigen Keime.

Indem der Klang sich sogleich bei seinem Auftreten als Tonika geltend macht, weist er gleichzeitig über sich hinaus in das weite, helle Gebiet des Durgeschlechts, dessen charakteristische Elemente er als mitklingende Obertöne in sich trägt.

etc.

Und er zeigt gleichzeitig hinab in ein anders gefärbtes, ebenso verzweigtes Reich des Mollgeschlechts, indem er, alles in seinen Schwingungsbereich ziehend, die Reihe der Untertöne hervorruft.

etc.

Bei schöpferisch beanlagter Fantasie scheint es selbstverständlich, wie sich unter solchem Eindruck der Faden weiterspinnt, wie dieses Denken in Tönen eine jener musikalischen Dichtungen hervorbringen mufs, die wir unter der Bezeichnung der absoluten

Musik verstehen. »Das musikalische Hören«, sagt Riemann, »ist nämlich nicht nur ein Erleiden von Schalleindrücken, sondern vielmehr ein Verknüpfen, Verfolgen, Verarbeiten derselben durch die Fantasie.«

Allerdings verliert sich die eigenartige Wirkung des Klanges an sich, sobald der Geist beginnt, musikalische Formen zu gestalten. Obwohl die ästhetische Betrachtung, will sie den Gehalt eines Kunstproduktes wahrhaft geniefsen, keineswegs ein passives Verhalten zu nennen ist, sondern im Gegenteil darin besteht, dafs der menschliche Geist denkend den Gegenstand zu erforschen trachtet, so bleibt doch diese geistige Tätigkeit durchaus eine rezeptive; aber wo das »Verarbeiten« von Schalleindrücken beginnt, da hat der Mensch schon die Werkstatt des Komponisten betreten.

Es folgt aus allem Gesagten, dafs der eigentümliche Wert des Tones für sich besteht auch ohne Beziehung auf Tondichtungen, dafs er als Ausdruck einer allgemeinen menschlichen Empfindungswelt — nicht eines einzelnen, bestimmten Gefühls — und auch als Erscheinungsform eines aufser uns seienden Spieles immanenter Kräfte tiefe ästhetische Bedeutung hat.

II.

Sobald ein zweiter Ton zu dem ersten in ein Verhältnis tritt, mit ihm zugleich erklingt, hört die oben erörterte Wirkung des Klanges auf, und wir haben den durchaus neuen Eindruck des Intervalls.

Allerdings ist mit dem Ertönen des Klanges, der ja seine Obertöne mit sich führt, das Intervall zugleich gegeben;[1]) doch treten diese Naturtöne für gewöhnlich nicht selbständig neben dem Primton hervor und haben selbst da, wo dies zufällig geschieht, nicht den Charakter einer abgeschlossenen ästhetischen Erscheinung. Man prüfe folgende Eindrücke.

Von den Telegraphendrähten, die an der Landstrafse entlang laufen, pflegt ein fortwährendes Getön auszugehen, das man als Zusammenklang verschiedener, nebeneinander bestehender Töne empfindet. Die Obertöne treten so deutlich hervor, dafs der Primton sich kaum als solcher auffassen läfst; sondern verschiedene Tonerscheinungen scheinen sich schwankend im Kreise zu drehn, ohne dafs man aus dem Gemisch von Tönen ein bestimmtes Intervall heraushören, und ohne dafs man einen ästhetischen Eindruck empfangen kann.

Um noch eine ähnliche Beobachtung zu machen, denke man an den Klang der Kirchenglocken, der, in nächster Nähe gehört, für viele verwirrend und unangenehm ist. Steht man direkt unter der schwingenden Glocke, so ist es weniger die übermäfsige Stärke, mit der die Töne auf das menschliche Ohr eindringen, als vielmehr noch ein wüstes Durcheinanderklingen von Tönen, das den Eindruck mafsloser Ungebundenheit macht.

Wie mufs nun ein Intervall beschaffen sein, wenn es für sich einen ästhetischen Eindruck machen soll?

Jeder Ton des Intervalls mufs nicht nur an sich vollkommenen Wohlklang besitzen, jeder soll auch mit der gleichen Klangfarbe — dem gleichen Timbre — erklingen, jeder soll absolut rein gestimmt sein. Es ist z. B. das Klavier wegen seiner temperierten Stimmung wenig geeignet, zu befriedigender Beobachtung charakteristischer Zusammenklänge. Ein besseres Resultat verspräche schon das von zwei gleich- und wohlklingenden Instrumenten hervorgebrachte Intervall, bei denen man die Intonation in seiner Gewalt hat, oder noch besser das von zwei geschulten Stimmen gesungene Intervall.

Schon unseren Vorfahren hat die Wirkung des letzteren einen so innigen Genufs bereitet, dafs seine Verwebung in den musikalischen Apparat Sache des anhaltendsten Studiums geworden ist. Seitdem hat die Begründung, die Charakterisierung und Einteilung der Zusammenklänge in Konsonanzen und Dissonanzen mannigfache Wandlungen erfahren, je nachdem man sie ableitete. Und dies geschah meist auf physikalisch-mathematischer Basis.

Zwar bilden die objektiven Grundlagen der Konsonanz und Dissonanz die Schwingungsverhältnisse; aber es kommt für ihre ästhetische Wertbestimmung doch darauf an, wie sie vom menschlichen Geiste aufgefafst werden; dieser — sowie auch das Ohr — ignoriert die rein mathematischen Eigentümlichkeiten und läfst sich nicht ein mathematisch abgeleitetes Schema aufdrängen, wie etwa das folgende (Helmholtz'sche):

1. Vollkommene Konsonanzen: Octave.
2. Mittlere Konsonanzen: Quinte und Quarte.
3. Unvollkommene Konsonanzen: grofse und kleine Terze.
4. Unvollkommene Dissonanzen: grofse und kleine Sexte.
5. Vollkommene Dissonanzen: kleine Sekunde, überm. Quarte, grofse und kleine Septime.

Also ein kontinuierlicher Übergang von der Dissonanz zur Konsonanz. — Es besteht aber zwischen Konsonanz und Dissonanz nicht ein Grad-, sondern vielmehr ein Wesensunterschied. Auch ist dieser prinzipielle Unterschied auf Grund der Lehre von den musikalischen Klängen leicht zu erklären, wie folgt.

Für unsere musikalische Empfindung verschmilzt jeder Primton mit seiner natürlichen Terz und Quinte zur Klangeinheit.

[1]) Einfache Töne haben keinen Kunstwert, sie klingen — nach *Helmholtz'* Aussage — dumpf, wenn man sie mit zusammengesetzten Tönen (Klängen) gleicher Höhe vergleicht. Erst die Obertöne geben dem Klange Fülle und Glanz.

Dadurch entstehen fest umgrenzte Klanggebiete. Nur die einem solchen — einem Klange —

angehörenden Töne verstehen wir als Konsonanzen.[1]) Wenn nun zwei Töne nebeneinander erklingen, die zwei verschiedenen Klängen angehören, z. B.



so können sie nicht miteinander zur Einheit verschmelzen, sondern sie klingen auseinander und machen den Eindruck der Dissonanz, die durch ihren inneren Zwiespalt zur »Auflösung« hindrängt. Es gibt hiernach keine mehr oder minder vollkommen konsonierenden oder dissonierenden Intervalle, es gibt nur Konsonanzen und Dissonanzen, etwa wie es nur Krieg und Frieden, aber keinen friedlicheren oder minder friedlichen Krieg und Frieden gibt.

Da diese Auseinandersetzungen sich nur mit der Eigentümlichkeit der Konsonanzen und Dissonanzen an sich beschäftigen, so darf vorläufig die verschiedene Deutungsmöglichkeit, die diese Intervalle innerhalb der Harmonielehre haben, ignoriert werden.

Das Wesen der Konsonanz und Dissonanz ästhetisch zu bestimmen geschieht allgemein von einem einseitigen, ich möchte sagen kompositorischen Standpunkte aus so:

Erklingt die Dissonanz, so ist damit die Konsonanz in der Erwartung angeregt, und erst mit dem Eintreten der Konsonanz hat das Bildchen seinen Abschlufs gefunden. Hiermit erschöpft Zimmermann, der Fortbildner der Herbartschen Schule, die ästhetische Bedeutung der Dissonanz, indem er meint, das Häfsliche (die Dissonanz) wäre von der Kunst einfach ausgeschlossen, wenn nicht eben die jeweilige Einführung des Disharmonischen (der Dissonanz in der Musik etc.) das wirksamste Mittel würde, den schliefslichen Eindruck der Harmonie durch Wiederherstellung derselben aus ihrem Gegenteil (Auflösung der Dissonanz in der Musik) zu erhöhen. Dasselbe kann daher immer nur in einem gröfseren Ganzen als integrierender Bestandteil als Durchgangs- oder Übergangsstadium zum Schönen auftreten, als Mittel, nicht als Zweck der Kunst.

Diese oft verkündete Kontrastwirkung wird als Ereignis vom Hörer empfunden und ist charakteristisch genug; doch behandelt sie die bezeichnende Eigentümlichkeit der Klangverhältnisse nur von einer Seite; denn man will doch keineswegs blofs den Nutzeffekt — nämlich das Wohlgefällige der Konsonanz hervorzuheben — einernten.

Der musikalische Wesensunterschied der Konsonanz und Dissonanz ist auch in ästhetischer Beziehung vorhanden. Daher mufs jeder der beiden Begriffe eine Bedeutung für sich haben.

Die Konsonanz ist zweifellos sinnlich angenehmer als die Dissonanz, und das sinnlich Angenehme bleibt immer ein wichtiges Unterstützungsmittel für die Schönheit; aber es macht nicht ihr Wesen aus. Daher pflegt wohl der sich blofs rezeptiv Verhaltende die Konsonanz mit Lust aufzunehmen und die Dissonanz abzulehnen. Für den reflektierenden Geist jedoch werden die Konsonanz und die Dissonanz zu Symbolen eines charakteristischen erlebbaren Wohls und Wehes.

Alles Leid, das aus dem Zank, dem Hader, dem Nichtübereinstimmen menschlicher Verhältnisse entspringt, kann zu einem Gefühl der Bitterkeit und tiefen Trauer namenlos die Seele füllen — keine Worte, keine Darstellung vermag diese Stimmung auszudrücken, nur die Dissonanz gibt ihre Eigentümlichkeit wieder.

Für das unnennbare Wohlbehagen und den Frieden, der das menschliche Innere füllen kann durch völlige Übereinstimmung menschlicher Zustände, durch gegenseitige Zustimmung, durch einigende Versöhnung ist die Konsonanz das einzige treffende Ausdrucksmittel. Nicht den einzelnen Vorgang, nicht das einzelne äufsere Ereignis oder das einzelne innere Gefühl stellt sie dar; sondern die mit solchen Erlebnissen zusammenhängenden Stimmungen regt sie an.

»Die Dissonanzen und Konsonanzen der Töne« sagt Lotze, »konzentrieren den Wert solcher Verhältnisse und zwar jeden in seiner Eigenheit zu einem charakteristischen, unmittelbar erlebbaren Gefühl. Von ihnen hat daher die Sprache stets die Ausdrücke der Harmonie und Disharmonie entlehnt, wenn sie den ähnlichen Wert analoger Verhältnisse zu bezeichnen suchte.«

* * *

Wir sehen hieraus, dafs Lotze über die formalistische Anschauungsweise, wie sie Robert Zimmermann vertritt, hinausgeht und auch diesen Elementarbegriffen eine viel tiefere ästhetische Bedeutung verleiht.

Baut man auf diesen gewonnenen positiven Resultaten weiter, so mufs sich eine rationelle Musikästhetik logisch ableiten lassen.

[1]) Die fortgesetzte Reihe der Naturskala kann schon darum keine intermittierende Wirkung auf den Klang ausüben, weil sie tatsächlich wohl von keinem Ohr wirklich gehört wird. Schon der siebente Oberton liegt aufserhalb unseres Tonmaterials.

Lose Blätter.

Johann Christoph Bach.

Zu seinem 200jährigen Todestage.

Von Max Puttmann, Eberswalde.

Nicht nur in der Geschichte der Musik, sondern auch wohl in der der Schwesterkünste dürften wir vergebens nach einem Namen suchen, dessen Träger ebenso zahlreich sind und nur annähernd ebenso Bedeutendes in der Kunst geleistet haben, wie diejenigen, welche den Namen des gröfsten Tonkünstlers aller Länder und aller Zeiten tragen. Hugo Riemann nennt in seinem Musik-Lexikon nicht weniger als achtzehn Musiker namens *Bach*, von denen allein fünfzehn der Familie des grofsen Thomaskantors angehören. Aber nicht allein dadurch, dafs der Familienname Bach in der Musikgeschichte immer und immer wiederkehrt, sondern auch durch den Umstand, dafs dieselben Vornamen in jeder Generation wieder auftreten, ist es oft nicht leicht, die zahlreichen »Bache« in rechter Weise von einander zu unterscheiden. Es gilt dies besonders von zwei Trägern der Vornamen *Johann Christoph*, welche zu derselben Zeit lebten und beide Oheime Johann Sebastian Bachs waren. Der eine von ihnen, geboren 1645, gestorben 1694, war der Sohn des im Jahre 1613 geborenen und im Alter von 48 Jahren verstorbenen Organisten Bach zu Weimar, der ebenfalls die Vornamen Johann Christoph führt, und der Zwillingsbruder des Ambrosius Bach, des Vaters Johann Sebastians. Derselbe war Hof- und Stadt-Musikus zu Arnstadt und wohl etwas hitzigen Temperaments, welch' letzteres zur Folge hatte, dafs er mit seiner vorgesetzten Behörde immerfort in Streit lag. Seinem Zwillingsbruder Ambrosius soll er in so hohem Mafse ähnlich gewesen sein, dafs selbst die Frauen der beiden Brüder diese nicht von einander zu unterscheiden vermochten. Der zweite Träger der Vornamen Johann Christoph trat dadurch zu dem Leipziger Thomaskantor in ein engeres verwandtschaftliches Verhältnis, dafs dieser die älteste Tochter von Johann Michael, einem Bruder des Johann Christoph, heiratete. Den Manen dieses Johann Christoph Bach sind die nachstehenden Zeilen gewidmet.

Johann Christoph Bach wurde als ältester Sohn des Arnstädter Organisten Johann Heinrich Bach (1615—1692) am 8. Dezember 1642 geboren. Von seinem Vater zu einem tüchtigen Organisten herangebildet, gelangte er in einem verhältnismäfsig jungen Alter zu einer festen Anstellung, denn schon im Jahre 1665 begegnen wir ihm als Organisten zu Eisenach. Leider aber waren seine Bezüge als solcher so gering, dafs er Zeit seines Lebens mit den Sorgen um das tägliche Brot zu kämpfen hatte. Seine zahlreichen, ausführlich begründeten Gesuche an den Rat zu Eisenach um Erhöhung seiner Besoldung, die neben einigen Naturalien aus 116 Talern 1 Groschen 6 Pfennigen per anno bestand, blieben sämtlich erfolglos; eins derselben lehnte der weise Rat mit der Begründung ab, dafs ein jeder Vater auch bei geringer Besoldung durch gutes Haushalten seine Kinder, deren der Petent sechs hatte, zu erziehen schuldig sei. Auf Verwendung des Konsistoriums und des Eisenacher Hofes erfuhren im Jahre 1696 seine Verhältnisse insofern eine kleine Aufbesserung, als ihm in dem genannten Jahre die alte Münze zu Eisenach als Wohnung überlassen wurde; aber schon nach vier Jahren wurde ihm diese Vergünstigung wieder entzogen. In Kummer und Elend, aber geachtet und geehrt von allen, die seine Kunst zu schätzen wulsten, verschied Johann Christoph Bach nach 38jähriger Amtstätigkeit am 31. März 1703.

Musikschulen.

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee).

Es hat unseres Wissens bislang noch niemand versucht, eine annähernd vollständige Übersicht und Statistik des Unterrichtswesens der Musik, wenigstens des gegenwärtigen, zu geben. Offizielle Zusammenstellungen darüber sind kaum zu erwarten, da das Unterrichtswesen der Künste aufs äufserste zersplittert und nur in sehr geringem Mafse von den Staaten abhängig ist, weshalb denn auch die Pädagogik dieses Feld bisher theoretisch und historisch fast völlig vernachlässigt hat. Selbst nur eine Statistik aller Musikschulen anzulegen, würde für ein eigenes Bureau eine lange Arbeit bedeuten, die noch dazu gewifs sehr unvollständig ausfallen würde; dies zumal darum, weil hier allzuschwer zwischen wirklichen Schulen und rein persönlicher Lehrertätigkeit zu unterscheiden ist. Wenn wir nun — wohl zum erstenmal überhaupt — an dieses Thema herangehen, so kann es sich natürlich in der Hauptsache nicht um neue unmittelbare Forschungen handeln. Vielmehr halten wir uns an die bisher wohl ertragreichsten Quellen für diesen Gegenstand: an die den praktischen Interessen der Musiker dienenden Kalender, und stellen ihre Angaben in unserer Weise nach eigener Zählung zusammen. Es handelt sich um den in Leipzig erscheinenden Kalender (Verlag von Max Hesse) und um den in Berlin erscheinenden (Raabe und Plothow). Von beiden benützen wir den neuesten Jahrgang 1903 und greifen auf einen früheren Jahrgang insofern zurück, als wir die entsprechenden älteren Zahlen (dort von 1902, hier von 1899) den neuesten Zahlen in Klammer beifügen. Die erstgenannte Quelle strebt nach Vollständigkeit, die zweitgenannte nach einer (allerdings zum Teil willkürlichen) Auswahl. Über die Schwierigkeiten, die oft recht verworrenen Angaben richtig zu lesen, über die Widersprüche zwischen den Quellen und auch zwischen ihren Jahrgängen u. dergl. m., über all das hier hinwegzugehen ist wohl eine Pflicht gegen unsere Leser.

Beginnen wir mit dem Endergebnis, so läfst sich die Zahl der überhaupt in den meistgenannten Kulturländern existierenden Musikschulen jeglicher Art nach unseren Quellen und nach privaten Ergänzungen auf rund 800 mit ihren Namen aufzuzählende angeben und auf gut 1000 schätzen. Jene sparsamere Quelle verzeichnet nach unserer Zählung insgesamt 500 (435) Anstalten, jene reichlichere ebenso 745 (775), in welch letzterer Summe jedenfalls schon eine Anzahl leicht erreichbarer Anstalten übergangen ist. Man wird sich im ersten Augenblick vielleicht über die Höhe unserer Gesamtzahl verwundern, besonders wenn man den gesamten in dieser Masse steckenden persönlichen und künstlerischen Jammer sozusagen in einen einzigen Gedanken zusammenfafst. Erwägt man aber, dafs es sich um eine geradezu durch alle Kulturritzen hindurchdringende Kunstpflege und Kunstmarterung und um mehrere tausend Städte mit mehreren Millionen an der Musik beteiligter Menschen handelt, so kann jene Zahl von 800 oder 1000 geradezu durch ihre Geringfügigkeit frappieren.

Wenden wir uns nun zu den einzelnen Kulturgebieten, so steht das deutsche Reich wohl auch an sich, nicht nur durch den heimischen Ursprung unserer Quellen, voran. Von diesen verzeichnet die erste insgesamt 485 (495), die zweite 308 (254) Schulen (jedoch mit der merkwürdigen Verzeichnung von 309 Institutsdirektoren — in Berlin allein 108). Die Verteilung ist recht ungleichmäfsig. Geradezu erschrecken kann man vor dem Vorrang Berlins: es zählt 167 (185) oder 38 (35) Anstalten, von welchen Zahlen die dem Zweihunderter zunächstliegende höchstwahrscheinlich die richtigste ist. Und dabei können wir versichern, dafs sich unter dieser Anzahl nicht wenige Schulen finden, die trotz Unscheinbarkeit doch pädagogisch sehr wohl in Betracht kommen. Weiterhin reihen sich — nach der ausführlicheren Quelle — folgende Städte an: München 23 (22), Leipzig 19 (18), Dresden 17 (17), Breslau 13 (12), Hamburg 7 (6), Bremen 6 (5), Düsseldorf 6 (4), Hannover 6 (6), Stettin 6 (6). Durchgehends fällt eine reichlichere Ausstattung des Nordens vor dem Süden auf. Mehr als 2 Dutzend bemerkenswerter Städte sind nirgends mit Angaben über den Besitz einer Schule verzeichnet, darunter Städte mit mehr als 50000 Einwohnern wie: Bielefeld, Bonn, Frankfurt-Oder, Ludwigshafen, Mülhausen-Elsafs, Osnabrück, Plauen — also noch eine gute Weide für die musikpädagogische Industrie!

Österreich-Ungarn dürfte mindestens 200 Anstalten besitzen. Voran steht, nach unserer ersten Quelle, die an musikalischer Tradition besonders reiche Stadt Prag mit 23 (25) Schulen, wenn es nicht doch von Wien übertroffen wird, das hier mit 18 (17) ersichtlich zu kurz kommt. Es reihen sich an: Graz 14 (14), Budapest 7 (7), Aussig 6 (6), Brünn 6 (6) u. s. w., wobei vielleicht der Stadt Budweis unrecht getan ist, die sich nach der anderen Quelle der Zahl 7 (6) erfreut. — Die Schweiz zählt 19 (18) Anstalten nach der einen, 15 (14) nach der anderen Quelle, mit einem Voranstehen Zürichs.

Was das weitere Ausland betrifft, so werden nun unsere Vorlagen immer unzulänglicher. Die erste Quelle verzeichnet insgesamt 74 (72) Anstalten, die zweite 92 (66). Dabei sind völlig übergangen in jener: Belgien, England, Griechenland; in dieser: Luxemburg, Spanien, Südamerika; in beiden: Italien (das Urland der Konservatorien), Portugal, die meisten Balkanländer, Nordamerika und überhaupt fast alles englische und sonstige germanische Kolonisationsland, sowie ganz Asien; danach wäre dieses Ausland auf mindestens 100, wohl aber auf weit mehr nennenswerte Anstalten zu schätzen. Auffallend ist die geringe Zahl französischer Musikschulen; das Pariser »Conservatoire national de musique et de déclamation« vertritt mit seiner fast ausschliefslichen Herrschaft über das Land den französischen Konzentrationsgeist. Das Gegenstück dazu gibt Rufsland: keines der ferneren Länder ist in unseren Vorlagen so reichlich bestellt wie dieses mit seinen 57 (55) Anstalten, welche Zählung, aus unserer ersten Quelle heraus, gewifs noch hinter der Wirklichkeit zurückbleibt. Ein Hauptgrund dafür ist der grofse Bedarf der russischen Oper. Über das rasche Fortschreiten Englands und der Vereinigten Staaten von Amerika im musikalischen Schulwesen oder mit anderen Worten über die allmähliche Losringung dieser Länder aus ihrer noch immer grofsen Abhängigkeit von Deutschland würden wir schon jetzt mit Belegen dienen können; doch ist es Zeit, den Leser von der Statistik zu erlösen.

In diese würde ein eigenes neues Leben kommen durch ein Eingehen auf die historischen und pädagogischen Charaktere der verschiedenen Gruppen von Lehranstalten. Derartiges liegt heute um so näher, als nun endlich auch ein Interesse für Geschichte und Theorie der Kunstpädagogik zu erwachen scheint; hoffentlich wird dieses das künstlerische Schulwesen nicht mehr länger hinter dem übrigen zurückstehen lassen. (Der Verfasser gestattet sich, auf zwei neuerlich erschienene Aufsätze von ihm hinzuweisen: »Aus der Geschichte der Musikschulen«, in »Pädagogische Monatshefte«, Juli ff. 1903, und »Der Unterricht in der Musik«, in »Nord und Süd«, August 1903.)

Über Pius X. und die Musik

veröffentlicht André Nède im Figaro einen Artikel, der für die Erkennung seiner Anschauungsweise höchst wertvolles Material beibringt. Der neue Papst ist ein eifriger Parteigänger des Gregorianischen Kirchengesangs. Als Patriarch von Venedig hat er der Reform der Kirchenmusik sehr wirksame Bemühungen gewidmet. Er war einer der rührigsten Protektoren des Abbé Perosi, der in der Folge Kapellmeister der Sixtinischen Kapelle geworden ist und den er selbst zum Kapellmeister von San Marco ernannt hatte, als Nachfolger, Fortsetzer und Vollender von Tebaldinis Werk. Der junge Abbé Perosi wurde im bischöflichen Palais aufgenommen, der Kardinal bezeugte ihm die lebhafteste Zuneigung, folgte seinem Studiengange und ermutigte ihn. Im Jahre 1895 schrieb der Kardinal Sarto einen sehr langen und bedeutsamen Bischofsbrief über den Kirchengesang. Darin stellt er als Prinzip auf, dafs die Kirchenväter, die Beschlüsse der Konzilien, die päpstlichen Bullen und die Disziplinardekrete der heiligen Kongregation der Riten auf dem Gebiete der Kirchenmusik nur die anerkennen, die die Ehre Gottes und die Erbauung der Gläubigen zum Ziel hat. Die Kirchenmusik soll »durch das Mittel der Melodie die Gläubigen zur Andacht anregen«, sie versetzt sie in die Stimmung, die Früchte der Gnade zu empfangen. Sie mufs also drei Eigenschaften haben: »die Heiligkeit, die würdige Kunstform und die Allgemeinheit«. Folglich mufs aus den Kirchen alle leichtfertige, triviale und theatralische Musik verbannt werden, die entweder in der Form der Komposition oder in der Art der Wiedergabe profan ist. »Sancta sancte! . . .« Aufserdem ist es geboten, die Kirchenmusik einheitlich zu gestalten und sie nicht der individuellen Phantasie preiszugeben: Der Glaube ist ein einziger, ebenso ist es das Gebet und ebenso soll es die Kirchenmusik sein, die nur eine Form des Gebetes ist. Diese Eigenschaften finden sich im eigentlichen liturgischen Gesang, im Gregorianischen. Die klassische Polyphonie, die Palestrina zur höchsten Vollendung gebracht hat, ist würdig, zugelassen zu werden. »Sie birgt in ihren Formen einen ausgesprochenen Charakter von Heiligkeit und Mysticismus, dafs die Kirche sie immer für ihre Tempel passend und allein wirklich würdig hielt, dort neben dem Gregorianischen Gesang zu figurieren.« Was die theatralische Art anbetrifft, so ist ihr einziger Zweck die Sinnenlust; sie sucht das Ohr zu bezaubern, ist in den Salonstücken maniriert und in den Chören glänzend. Die Musik verdient den Vorwurf, den Christus den Tempelschändern machte: »Mein Haus ist ein Bethaus; ihr aber habt es gemacht zur Mördergrube.« Es ist verwerflich, das Vergnügen der Sinne als Kriterium für die Beurteilung heiliger Dinge zu nehmen. Will man etwa behaupten, dafs diese Lust nötig ist, um das Volk in die Kirchen zu locken? Das Volk ist »viel ernster und frommer, als man es für gewöhnlich meint.« Man

macht ferner den Einwurf, dafs der liturgische Gesang »deutsche Musik« ist; der italienische Patriotismus protestiert dagegen. Ist Gregor der Grofse kein Römer? Palestrina, Viadana, Lotti, Gabrieli — waren sie nicht alle Italiener? Entsprechend seinen Prinzipien kündigt der Kardinal Sarto in seinem Hirtenbrief an, dafs er eine Kommission ernennen wird, die beauftragt ist, über die Befolgung eines von ihm mit grofser Strenge formulierten Reglements zu wachen: er verbietet, in der Liturgie die Art und Anordnung des Textes zu ändern; er ordnet an, den Wechselgesang bei der Vesper auszuführen »in der Form des eigentlichen Gregorianischen Gesanges«; er verbietet, das »Tantum ergo« wie eine Romanze, eine Kavatine oder ein Adagio zu singen, das »Genitori« wie ein Allegro; er verbannt aus dem Kirchenorchester die Trommel, die Cymbel, die Posaune, das diatonische Glockenspiel und alle anderen leichten oder lärmenden Instrumente, ebenso das Klavier der »Instrumentaltruppen oder Gesellschaften«; die Frauen sollen nicht mehr im Chor mitwirken; wenn man hohe Stimmen braucht, so soll man zu dem Zweck Kinder ausbilden, »nach dem uralten Kirchenbrauch«; besonders soll man als argen Mifsbrauch vermeiden, dafs bei den heiligen Handlungen die Liturgie als etwas Sekundäres erscheint, das im Dienste der Musik steht, während die Musik die demütige Magd der Liturgie sein soll.« Kein Musikstück darf in einer Kirche seiner Diözese ausgeführt werden, bevor es der Kommission vorgelegt ist. »Der jetzige Stand der Dinge kann nicht mehr geduldet werden.« Die Leichtfertigkeit des Gesanges und des Klanges verletzt die Erhabenheit des Tempels.

Musikalischer Teil zu Liliencrons »Chorordnung«.

Zu der Chorordnung für die Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres, entworfen und erläutert von *Rochus Freiherrn von Liliencron*, in welcher der Verfasser dahin strebt, den Chorgesang organisch in den Rahmen der Liturgie einzufügen und ihm für jeden Sonntag seine besondere Aufgabe zu stellen, ist jetzt der erste Band des »Musikalischen Teils« von Heinrich van Eyken im Verlag Dreililien Berlin (Vertrieb durch Breitkopf & Härtel, Leipzig) erschienen. Er enthält das Material vom 1. Advent bis VI. Sonntag nach Epiphanias.

Aus den veröffentlichten Kompositionen ergibt sich, dafs der Herausgeber nur sehr leistungsfähige Chöre im Auge hat, etwa den Berliner Domchor, den Leipziger Thomaschor, den Dresdener evang. Hofkirchenchor und andere gleich leistungsfähige. Für solche ist das Werk aufserordentlich wertvoll. Entspricht es auch dem Liliencronschen Vorschlag nicht ganz, da dieser ja an einheitliche Schöpfungen eines Meisters gedacht hat, die ein Gegenstück zur katholischen Messe abgehen könnten, so bietet es doch in den herrlichen Tonsätzen der Altmeister Vulpius, Schütz, Gesius, Burgk, Hafsler, J. S. Bach, M. Prätorius, Schröter, Eccard, Lassus, Frank, Palestrina, Handl, Händel, Calvisius, Teschner und in den sich eng an den gregorianischen Choral anlehnenden Kompositionen und Bearbeitungen Eykens und seines Schülers Mefsner Werke, die alle denselben Geist atmen und bei ihrer Verwendung im Gottesdienst jede konzertante Wirkung ausschliefsen. Pflicht der erstrangigen Kirchenchöre ist es nun, dem mit so vieler Mühe und reichem Geist geschaffenen Werke zum tönenden Leben zu verhelfen und damit dem Liliencronschen Ideal nachzujagen. — Die weniger leistungsfähigen sich leider in der Mehrzahl befindlichen Chöre freilich müssen auf eine andere musikalische Ausgestaltung der Liliencronschen Chorordnung harren. In Rücksicht auf sie komme ich wieder auf meinen Vorschlag zurück, den ich in jener oben erwähnten Besprechung gemacht habe, nicht für jeden Sonntag, sondern nur für ganze Kirchenzeiten, ähnlich wie es das amerikanische Kirchenbuch verlangt, dem Chore feste Aufgaben zu stellen, die seinen Gesang organisch in den Rahmen der Liturgie einfügen.

E. R.

»Jedem das Seine«.

Wir werden darauf aufmerksam gemacht, dafs die zweite Anmerkung auf Seite 118 von Herrn Prof. Dr. Klauwell, welche Herrn Wilhelm Mauke das Verdienst zuschreibt, die Aufmerksamkeit auf eine interessante Äufserung Goethes über das Liederkomponieren gelenkt zu haben, dahin zu vervollständigen sei, »dafs Herr Mauke, allerdings ohne die Quelle zu nennen, jenes Citat aus einem Goethe-Aufsatz im Kunstwart 1899 No. 22 (jetzt wieder abgedruckt in Richard Batkas ‚Gesammelte Blätter über Musik', Leipzig, Lauterbach & Kuhn) entlehnt habe. Dort sei auch die von Herrn Klauwell mit Recht hervorgehobene Bedeutsamkeit der Stelle nachdrücklich betont.«

Die Red.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. August. — Im Königlichen Opernhause war man in den letzten Wochen fleifsig am Werke. Aber nur Handwerksarbeit der Maurer und Schlosser wurde getan. Aufs neue Haus müssen wir wohl noch eine Zeitlang warten. Die Verhältnisse sind oft stärker, als der mächtigste Wille. Für szenische Verbesserungen ist auch sonst noch mancherlei geschehen. Maler, Kostümzeichner und -Verfertiger sind gewonnen, und es scheint, als solle unter der neuen Leitung grofse Sorgfalt aufs Dekorative verwendet werden. Das ist ja erfreulich, aber wir wollen hoffen, dafs in der Beziehung nicht zu viel geschehe, da man in der neueren Zeit schon mehrfach in den Fehler verfallen ist, der früheren szenischen Dürftigkeit gegenüber zum Nachteile des geistigen Gehaltes eines darzustellenden Kunstwerkes das Hauptgewicht auf eine glanzvolle Aufsenseite zu legen. In der Neigung dazu liegt eine augenblicklich drohende Gefahr. Dann doch lieber ein bescheidenes Gewand für ein kunstvoll gestaltetes Gebilde, als Pracht, auf eine mangelhafte Kunstgestaltung verwendet! — Von Neugewinnungen im ausführenden Personale hört man noch nichts. Und doch bedürften wir derer. Die ausgezeichnete Opernsoubrette *Thessa Gradl* ist unersetzt geblieben, und die andere, *Marie Dietrich*, befindet sich stimmlich nicht ganz mehr auf der Höhe. *Marie Götze* ist die einzige und nicht immer mehr voll ausreichende Vertreterin der sogenannten Altrollen. (Eigentliche Altrollen gibt es in der modernen Oper nicht; die letzte schuf A. Rubinstein in der »Leah« seiner »Makkabäer«.) Eine machtvolle dramatische Sängerin, wie wir sie in *Vilma Voggen-*

huber und *Marianne Brandt* hatten, täte uns längst not. *Josefine Reinl* ersetzte keine der beiden. Und für die beiden, durch den Tod uns entrissenen Baritone *Franz Betz* und *Paul Bulfs* ist bis jetzt kein neuer eingetreten. Von dem neuen Buffotenore Herrn *Jörn* darf man noch hoffen, dafs er sich vorteilhaft entwickeln werde. Ob Herr *Naval* sich jetzt eine festere Stelle im Spielplane und in der Gunst des Auditoriums erwerben wird, ist abzuwarten.

Hätte das königliche Institut nicht Ferien gehabt, es würde sicherlich die hundertste Wiederkehr des Geburtstages des Komponisten *Adolphe Adam* begangen haben. Widmete dieser doch sein Hauptwerk, den »Postillon von Longjumeau«, der 1836 zuerst in Paris, 1837 schon in Berlin (mit *Eduard Mantius*) gegeben wurde, dem Könige Friedrich Wilhelm III. von Preufsen! A. Adam war 1840 selbst in Berlin und schrieb — für einen Franzosen und für die damalige Zeit allerdings auffallend genug — für die königliche Oper das zweiaktige seltsame Werk, »Die Hamadryaden,« in dem sich Gesang, Sprache und Tanz vereinigten. Obschon die Hauptrollen mit *E. Mantius, Louis Schneider* und *Marie Taglioni* besetzt waren, verschwand das »Dreikunstwerk« bald wieder für alle Zeit. Aber eine ganze Reihe anderer Schöpfungen Adams ging über unsere Opernbühne, so 1839 schon der »Brauer von Preston«, mit dem man es 1884 noch einmal umsonst versuchte. Wie dürftig mutete uns da die Musik, wie kindlich die Handlung an! Ähnlich war es mit der »Nürnberger Puppe« der Mutter der »Coppelia«, »Puppenfee« und »Puppe« (von Audran), als sie vor etwa zehn Jahren zuerst in unser Opernhaus kam. Die Musik erschien noch frisch, der Text aber ganz veraltet. — Am meisten Glück hatte A. Adam bei uns mit seiner hübschen Ballettmusik, und »Das schöne Mädchen von Gent«, »Gisela« sowie »Die Weiberkur« (»Le diable-à-quatre«) wurden sehr häufig mit den berühmtesten Tänzerinnen unserer Zeit, der Taglioni, Grisi, Grahn, Grantzow u. a. gegeben. — Mit dem »Postillon von Longjumeau« aber wird der Name *Theodor Wachtels* stets innig verbunden sein, des süfsesten Tenors, der sich denken läfst, der die leicht und vollquellende Stimme in der zweiten Periode seiner Bühnenlaufbahn auch zu wahrhaft bedeutender, echter Kunstfertigkeit herangebildet hatte. Das war aber die Zeit des sich zur Herrschaft drängenden dramatischen Bühnengesangs, der die Wahrheit des Ausdrucks und die charakteristische Gestaltung der Rolle anstatt des nur anmutigen, klangschönen und formgewandten Gesanges betonte. Wir damals noch Jungen hingen *Albert Niemann* an, und waren des allerdings geistlosen *Theodor Wachtel* Widersacher. Aber noch heute kann ich es mir nicht vergeben, dafs ich seine Vorzüglichkeit als Gesangskünstler nicht so laut gepriesen habe, wie ich es hätte tun sollen. — Auch ein ehemaliger Hamburger Kutscher, wie er es war, ist seltsamer Weise der jetzt meistgenannte »Postillon«: *Heinrich Bötel*. Die Peitsche handhabt er eben so geschickt wie sein Vorgänger, er knallt so laut und singt auch so hoch, wie jener — bis cis ohne Mühe — aber weit steht er gegen ihn an Stimmreiz und Kunstfertigkeit zurück. — Es hiefs, man habe ihn jetzt zur Hundertjahrfeier nach Longjumeau eingeladen, dort den »Postillon« zu singen. Sollten die Franzosen in der Tat so — gutmütig sein, wie wir Deutschen es sind, die wir selbst in heimatlichen Werken fremde Gesangskünstler in ihrer Muttersprache bei uns singen lassen?

Die Sommeroper des Direktors *H. Morwitz* hat in diesem Jahre Glück. Zwei Gäste, *Franceschina Prevosti* und *Heinrich Bötel* sind ihr seit Wochen wirksame Magnete. Zwei Opern sollten es auch sein. Dafs die eine, *F. v. Holsteins* »Heideschacht«, ganz versagen würde, hätte man vorher wissen können. Um desto kräftiger schlug *Umberto Giordanos* »Fedora« ein. Mit Unbehagen gedenken wir hier noch des Tonsetzers früherer Oper »Mala Vita« des widerwärtigen Textbuches wegen. Auch sein »André Chénier« hatte des wenig anmutenden dramatischen Stoffes wegen hier keinen rechten Erfolg. Etwas besser steht es ja mit der nach V. Sardous Sensationsdrama zurechtgemachten — freilich geschickt zurechtgemachten — »Fedora«. Aber bedauern mufs man's doch — und dem Bedauern kräftigen Ausdruck zu geben, halte ich für jeden Beurteilers Pflicht — dafs die Schund- und Schandstücke der Franzosen, wie sie leider viele unserer Schauspielhäuser beherrschen, auch die Opernbühnen noch verunehren. Es handelt sich doch meist um frechsten Ehebruch und um allerlei Pfiffe und Kniffe, ihn zu verbergen oder gar zu rechtfertigen. Verstellung und Lüge, selbst Verbrechen werden da oft als etwas Unvermeidliches, daher Gerechtfertigtes angesehen. »Fedora« beginnt mit Mord und endigt mit Mord, dazwischen liegt allerlei Gräfsliches, Nervenerregendes, aber auch — fast ans Herz Greifendes. Denn es ist ein echtes Stück Tragik, wennschon hier verzerrt, dafs Fedora jene lieben mufs, die ihr das Glück zerstörten, dafs sie für die sich opfert, welche ihr das bitterste Leid bereiten. — Das Werk ist ausdrücklich als »lyrische Oper« bezeichnet. Und starker dramatischer Zug fehlt ihr in der Tat, so dafs den effektvollen Handlungsvorgängen der rechte und echte musikalische Ausdruck gebricht. Es ist aber alles geistvolle, auch erfindungsreiche Musik. Nur das auch hier auftretende »Intermezzo« ist nichtssagend. Die lyrische Begahung Giordonos sucht jede Gelegenheit zur Betätigung, und daher gibt es in der Oper ein Loblied aufs Radfahren und auf den Champagner, es wird Rufsland, es wird Paris besungen, auch hübsche Walzer sind da — natürlich, wohin sie gehören, auf dem Balle. Es steckt viel Talent und viel Können in dieser Partitur. Eine Szene zwischen zweien, Liebesglut und Mordwut atmend, darum im Flüstertone geführt, würde bei Orchesterbegleitung unverstanden bleiben. Das Orchester schweigt daher; im Nebengemache aber, wo die Gesellschaft sich befindet, läfst ein Klavierspieler sich hören, und auf der Grundlage seiner Akkorde bewegt sich der heimliche, heifse Zwiegesang. — So freut man sich immer des Geistes, der die Musik erfüllt. Gern aber hörte man einmal, dafs sie in Blitz und Donner der Leidenschaft Ausdruck gäbe, die sie erfüllt. — Die Ausführung der Neuheit, die ich allerdings erst bei der vierten Wiederholung hörte, ging ungemein glatt von statten und erfüllte nach jeder Richtung hin die Ansprüche, welche man an sie stellen mufste. Fräulein *Prevosti* war eine — man darf sagen, vollendete Darstellerin der Titelgestalt. Was sonst störend oder doch aufdringlich wirkt, das Entfalten reicher, eigenartiger Kostüme, war bei ihr so sach- und kunstgemäfs, dafs es ihre Wirksamkeit noch steigerte.

Die Operette des Herrn *J. Ferenczy* im »Neuen Königlichen Operntheater« führt kein rühmlich Dasein. Sie gab eben als Neuheit ein nachgelassenes Werk von *K. Zeller:* »Der Kellermeister«. Die bekannte Wiener Schablonensache: wirrer Text mit allerlei wirklichen und beabsichtigten Späfsen, Couplets und Tanzmusik mit unterlegten Worten. Wie lange wird man dieser Art Operette noch einen Platz auf den Bühnen gönnen!

Rud. Fiege.

München. In der Oper kam nach der erfolgreichen Aufführung von Thuilles entzückendem »Lobetanz« *Franz*

Lachners Katharina Cornaro an die Reihe. Dafs unser Hoftheater das Andenken seines langjährigen und zu seiner Zeit gewifs hochverdienten musikalischen Leiters bei Gelegenheit der 100. Wiederkehr seines Geburtstages durch die Wiedereinstudierung dieses seines dramatischen Hauptwerkes ehrte, mag man gerne billigen. Nur bleibt es zu bedauern, dafs aus blofsen Pietätsgründen eine Unsumme von Mühe und Arbeit auf eine — rein künstlerisch betrachtet — vollkommen zwecklose Sache verwendet werden mufste. Dieses einst so berühmte Werk ist heute in einer Weise veraltet, dafs es sich selbst hier in München, wo sein Autor unter der älteren Generation doch noch zahlreiche persönliche Freunde und Bewunderer besitzt, unmöglich auf dem Repertoire halten konnte. Die alte französische Oper in all ihrem äufserlichen Pomp und ihrer brutalen Effekthascherei ist heutzutage vielleicht noch erträglich mit der Musik eines Meyerbeer oder Halévy, aber sie wirkt notwendigerweise als komische Farce in der musikalischen Interpretation eines zwar begabten und tüchtig-soliden, aber auch reichlich philiströsen und hausbackenen Kapellmeisters des deutschen Vormärz.

Statt nun an eine der vielen ihrer harrenden ernsthaften künstlerischen Aufgaben heranzugehen, wollte sich unsere Opernleitung vor Saisonschlufs noch rasch ein Zug- und Kassenstück sichern. Man brachte *Jules Massenets* »Mirakel«: »Der Gaukler unserer lieben Frau.« Ich glaube, es gibt heute in Deutschland niemand mehr, der *Massenet* als Künstler ernst nimmt. Das war von je ein Mann, der immer und überall nur auf den äufseren Effekt ausging. Dafs er diesen Effekt nicht immer mit den groben und rohen Mitteln seiner »Hérodiade« oder seines »Cid« zu erreichen suchte, sondern wie z. B. im »Werther« manchmal wirklich fein und äufserlich nobel zu Werke ging, konnte einzig darüber täuschen, dafs wir es bei ihm niemals mit wirklicher Kunst zu tun haben. Gleich manchem seiner andern Werke hat auch »Der Gaukler unserer lieben Frau« an einigen deutschen Bühnen grofsen Erfolg gehabt. Das hat wohl unsere Intendanz verlockt. Aber die Spekulation schlug fehl. Die Oper hat hier gar nichts gemacht. Von neuem näher auf sie einzugehen, ist wohl unnötig.

Sehr interessant war das Gastspiel einer italienischen Operntruppe vom Teatro lirico in Mailand, die in den letzten Tagen des Mai und Anfang Juni im Gärtnerplatz-Theater »Manon Lescaut« und »La Bohème« von Puccini, »La Traviata«, »Rigoletto« und »Lucia di Lammermoor« aufführte. Was unsere Münchener Operettenbühne zu den Aufführungen beisteuerte — Orchester, Scene, Dekorationen, Kostüme u. s. w. — war recht ungenügend. Und auch die Truppe erschien nicht durchwegs ersten Ranges. Aber ihre Leistungen waren so echt italienisch und so temperamentvoll, dafs sie trotz allem Unzulänglichen grofses Vergnügen bereiteten. Aufsehen erregend, weil ganz aufserordentlich tüchtig waren der Kapellmeister *Giulio Falconi* und der glänzende Baritonist *Pasquale Amato*. Rudolf Louis.

S. Bezüglich der Zuerteilung von Teilnehmerkarten für die gesamten Festlichkeiten gelegentlich der Enthüllung des Richard Wagner-Denkmals in Berlin sowie über den öffentlichen Billetverkauf für die einzelnen Veranstaltungen des Festes sind durch einen Beschlufs des Festkomitees folgende Bestimmungen getroffen worden: Für die Empfangsfeierlichkeiten im Reichstagsgebäude und das damit verbundene Konzert am Abend des 30. September, für die feierliche Enthüllung des Denkmals am 1. Oktober mittags, sowie das Fest-Bankett im »Wintergarten« am Abend desselben Tages, ferner für die Festvorstellung im Königl. Opernhause am Abend des 3. Oktober, für den Internationalen Musikkongrefs und schliefslich für die geplante Abschiedsfeier am Montag, den 5. Oktober, findet ein öffentlicher Billetverkauf nicht statt. Ein solcher findet nur statt: für die drei historischen Konzerte in der »Philharmonie« am Freitag, den 2. Oktober, für das geistliche Konzert in der Sing-Akademie am Sonntag, den 4. Oktober mittags, für das grofse Richard Wagner-Festkonzert am 4. Oktober abends im Neuen Königlichen Opernhause und für das Internationale Festkonzert am 4. Oktober abends in der »Philharmonie«. — Vormerkungen für zusammengestellte Festkartenhefte, welche für die gesamten Festlichkeiten und Veranstaltungen Gültigkeit haben, sind an das Zentral-Bureau der vereinigten Denkmal- und Festkomitees, Schützenstrafse 31, zu richten. Die Stellen des öffentlichen Billet-Verkaufs werden binnen kurzem bekannt gegeben.

H.S. Berlin, 30. Juli. Für den im Anschlufs an die Weihe des Richard Wagner-Denkmals vom 30. Sept. bis 5. Okt. d. J. stattfindenden Internationalen Musik-Kongrefs hat sich unter dem Vorsitz des Herrn Professor Richard Schmidt die Kommission IIb für Musikpädagogik an höheren Schulen gebildet, welcher die besondere Aufgabe gestellt ist, die Angelegenheiten des Gesangunterrichts an den höheren Lehranstalten zu bearbeiten. Der genannten Kommission gehören an die Herren Professor A. Cebriah, Professor Alexis Hollaender, Musikdirektor Hermann Prüfer, Professor Paul Schoöpf, Gesanglehrer Richard Schumacher, Musikdirektor Leo Zellner, sowie die Gesanglehrerin Frau Dr. Julie Müller-Liebenwalde. Unter dem Vorsitz des Herrn Max Battke arbeitet die Abteilung IIa (Elementar-Musik-Unterricht) mit den Herren Präsident E. Vogel, Redakteur Dr. Ertel, Rektor Gast, Professor Vogel, Frau Dr. Krause und Frl. Olga Stieglitz, während Gruppe IIc (Unterricht für den Musiklehrberuf) unter dem Vorsitz des Herrn Professor Xaver Scharwenka es zu einem einmütigen Zusammenschlufs von fast sämtlichen Konservatoriumsleitern in Deutschland behufs Einführung gewisser Reformen gebracht hat. Auch die phonographische Abteilung des Kongresses, an deren Spitze Herr Dr. Flatau mit den Herren Professor Amberg, Dr. Gutzmann, Oberlehrer Ruhmer, Ingenieur Rothgiefser und Stadtbaurat Sturmhöfel stehen, ist nahezu zum Abschlufs ihrer Arbeiten gelangt. Über die IV. Sektion des Kongresses (Instrumentenbau) hat Herr Kommerzienrat Schiedmayer-Stuttgart den Vorsitz übernommen. Kommerzienrat Blüthner-Leipzig und andere hervorragende Vertreter des Instrumentenbaues haben sich der Sektion angeschlossen. Für die verschiedenen Sektionen des Kongresses sind schon jetzt mehr als vierzig Vorträge angemeldet.

— Zur Weihe des Richard Wagner-Denkmals und zum Internationalen Musikkongrefs hat der Kultusminister Dr. *Studt* soeben die schriftliche Erklärung abgegeben, dafs er nach wie vor »diese Bestrebungen mit dem gröfsten Interesse verfolge und dieselben amtlich nach Kräften zu fördern suche«. In das Ehrencomité für die Richard Wagner-Denkmalsweihe ist er persönlich eingetreten, hat sein Erscheinen bei der Feier zugesagt und wird zu dem Internationalen Musikkongrefs einen Regierungs-Kommissar entsenden.

— Am Musikfest zur musikalischen Einweihung der Stadthalle zu Heidelberg, 24.—26. Oktober 1903, kommen folgende Werke zur Aufführung: Johann Sebastian Bach, Goldberg-Variationen (für 2 Klaviere), Orgelwerk; Ludwig van Beethoven, Violinkonzert, Streichquartett, Op. 127; Anton Bruckner, 9. Sinfonie; Josef Haydn, Die Schöpfung; Franz Liszt, eine Sinfonie zu Dantes »Divina commedia«; Wolfgang Amadeus Mozart, Streichquartett in C; Max Schillings, Das Hexenlied (Wildenbruch) Melodram; Richard Straufs, Taillefer (Uhland), Ballade für Chor, grofses Orchester und Solostimmen (Uraufführung unter Leitung des Komponisten); Tod und Verklärung, sinfonische Dichtung; Lieder und Gesänge mit Orchester; Richard Wagner, Vorspiel zu »Parsifal«; Philipp Wolfrum, Festmusik zum Universitätsjubiläum 1903 unter Mitwirkung von Richard Straufs und Max Schillings als Dirigenten ihrer Werke, Philipp Wolfrum als Festdirigent, ferner Emma Rückbeil-Hiller; Pauline Straufs-de Ahna; Julius Buths; Henri Petri; die Kammermusikvereinigung der Herren Henri Petri, Erdmann Warwas, Alfred

Spitzner, Georg Wille; Emil Pinks, Ernst von Possart, Fritz Stein, Carl Weidt, Philipp Wolfrum als Solisten.

— Rob. Schumann-Briefe. Die Besitzer Robert Schumannscher Briefe werden gebeten, dieselben in Abschrift (oder in Original gegen Rückgabe) an Herrn Professor *F. Gustav Jansen* in Hannover-Steuerndieb No. 13 zur Aufnahme in die vorbereitete zweite Auflage der Schumannschen Briefe, Neue Folge, gütigst einzusenden.

Mannheim. Hochschule für Musik in Mannheim (zugleich Opern- und Schauspielschule). Die diesjährigen elf öffentlichen Prüfungsaufführungen im Saale des Bernhardushofes brachten eine Fülle der interessantesten Darbietungen. Es wurden drei Opernabende veranstaltet (Waffenschmied 1. Akt, Nachtlager in Granada 1. und 3. Akt, Freischütz 2. Akt, Zauberflöte 2. Akt, Prophet 4. Akt, Figaro 2. Akt, Holländer 2. Aufzug, Margarethe [Faust] 3. Akt). Drei Aufführungen waren mit vollem Orchester besetzt, und fünf Abende waren Vorträgen für Klavier, Violine, Flöte, Solo-, Chor- und Ensemble-Gesang, sowie Kammermusikwerken und Kompositionen von Lehrern und Studierenden der Anstalt gewidmet. Die Anstalt zählte im abgelaufenen Unterrichtsjahr nahezu an 400 Studierende und Schüler, von denen auch in diesem Jahre wieder mehrere mit dem Zeugnis der Reife ausscheiden. B.

Besprechungen.

Neue Werke für Orgel.

Stahla, Ed.: Fünf Orgelstücke. Leipzig, O. Junne. — Hübsch gearbeitete Stimmungsbilder, bis auf No. 5 »Cello-Duo«, das ziemliche Fertigkeit im Pedalspiel verlangt, recht leicht und dankbar.

Wermann, O.: Op. 136. Drei Vortragsstücke. Leipzig, O. Junne. — No. 2 und 3 imitatorisch interessant; alles flüssig und dankbar, stellenweise, wie der Edur-Seitensatz von No. 3, etwas süßlich.

Niebel: Drei Kompositionen. Leipzig, Peters. — 1. Präludium und Fuge Op. 35 No. 4. Markantes Thema, harmonisch und rhythmisch hochinteressante Entwicklung, effektvolle Steigerungen. 2. Osteroffertorium Op. 36 No. 2. Dem ersten, wehmütig klagenden Satze, der die Worte »et sepultus est« versinnbildlichen soll, steht der zweite, hellaufjauchzende Satz mit dem Motto: »et ressurrexit« in glanzvollem Gegensatz gegenüber. 3. »Das Leben«, sinfonisches Gedicht, Op. 50. Grofs angelegtes, mit blühender Phantasie ausgestattetes Tonstück. Sehr befähigten Organisten warm zu empfehlen.

Niemeyer, Emil: Sursum corda, eine Sammlung für Orgel und Harmonium. Gütersloh, Bertelsmann. — Fast durchweg sehr leichter Satz, hübsche Auswahl.

Peters, Max: Drei Choralbearbeitungen. Leipzig, O. Junne. — Sehr stimmungsvolle Bearbeitungen der Choräle: »Vom Himmel hoch« (Weihnachten), »Heut triumphieret Gottes Sohn« (Ostern) und »O, heil'ger Geist« (Pfingsten) für Chor und Orgel, die, ohne besondere Schwierigkeiten, von jedem Durchschnittskirchenchor ausgeführt werden können.

Burger, Max: Album für Violinchor und Orgel. Quedlinburg, Vieweg. — Das mit vorliegende 4. Heft Op. 42 enthält aufser einer Komposition des Herausgebers das Mozartsche »Agnus Dei«, Andante v. d. Kreuzersonate von Beethoven und Schumanns »Abendlied«. Leicht ausführbar, gefällig gesetzt.

Beckmann, Gust.: 12 Choralbearbeitungen. Essen, Baedeker. — Kontrapunktisch tüchtige Arbeit eines gediegenen Musikers.

Teschner, W.: 4 Präludien für Orgel. Quedlinburg, Vieweg. — Entsprechen dem auf dem Titel angegebenen Zwecke des »unterrichtlichen Gebrauches«; im übrigen recht unbedeutend.

Renner, Josef: Suite für Orgel. Leipzig, Leuckart. — Wunderbar mutet die Anordnung der Tonarten der 6 einzelnen Sätze — Cdur, Fdur, Hmoll, Asdur, Dmoll, Gdur — an. Im übrigen achtungswerte Musik. Das Thema der Fuge ist insofern falsch beantwortet, als die Mollterz des dux mit der Durterz des comes — d in Hmoll mit ais in Fisdur anstatt mit a in Fismoll — imitiert ist.

Bartmufs, Rich.: Op. 36. Zehn Charakterstücke. Leipzig, Gebr. Hug. — Durchweg edle, stimmungssatte Tonbilder, aus denen jedem die äufserst geschickte Gestaltungskraft des bekannten Orgelmeisters spricht.

Flügel, Ernst: 15 Choralvorspiele. Leipzig, Leuckart. — Leicht zu spielen, brave, aber ziemlich trockene Musik.

Klogbardt, Aug.: Op. 91. Andante und Toccata. Leipzig, Gebr. Hug. — Effektvolle Musik im guten Sinne; ohne Anspruch auf besonderen Wert.

Brosig, M.: Ausgewählte Orgelkompositionen von Max Gulbins. Leipzig, Leuckart. — Der mir vorliegende 4. u. 5. Band, 37 Einzelnummern enthaltend, bietet allein eine wertvolle Sammlung. *Brosigs* Orgelmusik ist stets edel und geschmackvoll. Das gediegene Können des bekannten Orgelmeisters tritt uns aus jeder Nummer entgegen, deren keine einzige besondere Schwierigkeiten bietet. Allen Organisten, die nicht frei phantasieren können und mittelschwere Sachen beherrschen, warm zu empfehlen.

Barblan, O.: Op. 10. Chaconne über B, A, C, H. Leipzig, Leuckart. — Ziemlich schweres, grofsangelegtes, kontrapunktisch treffliches Werk voll innerer Empfindung. L. Wuthmann.

Anfrage.

Ein Leser unserer »Blätter« gibt uns den Anfang eines Walzers von *Steffen Heller* in folgender Fassung:



und bittet seine verehrl. Mitleser, welche im Besitze des Tanzes sind, um Angabe des Verlegers.

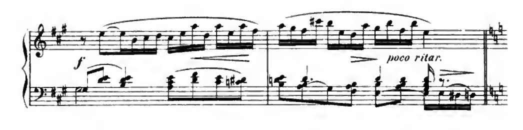
Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Auf grüner Wiese.

Carl Grammann, Op. 54 № 6.










mf
p
p
riten. pp
mf
cresc.
f
mf
sf
pp
ppp
8
Ped.
* Ped.
*

Abend.

(Theo Schäfer)




p
Das ist des Ta - ges letz - tes Klin - gen; nun
pp
naht die nächt - lich dunk - le Ruh und deckt mit ih - ren
molto espress.
Frie - dens-schlei - ern still al - le
p
molto
p
espress.
hei - sse Sehn - sucht zu.
pp
espress.
pp
morendo

Sandmännchen.

Prof. Albert Tottmann.



Geistliches Volkslied.

Tons. v. Dr. J. G. Herzog.





Warum betrübst du dich, mein Herz.

Dr. J. G. Herzog.





Choral. (Ursprüngliche Form.) **Mel. 1572.**





Ueberleitungen.



c.

*) **Schluss.**

Ermunt're dich, mein schwacher Geist.

Melodie von Johann Schop. 1641.
Tonsatz von J. S. Bach.



(Johann Rist. 1641.)

Freu' dich sehr, o meine Seele.

Mel. des 42. Ps. Wie nach einer Wasserquelle. _1553.
Tonsatz von J. S. Bach.

(David Denicke. 1648.)

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Fräulein Johanna Boesser gewidmet.

Albumblatt.

Rudolf Werner, Op. 8 № 1.





f
mf
morendo
pp
rit.
Ped.
p a tempo
cresc.
m.s.
f
p
espr.
m.d.
mf
pp

Der Wachtelschlag.



Vale.

(Karl Stieler.)

Erwin Banck, Op. 10.





sah, mein Herz klingt in die Glocken Vale, vale carissima!
cresc.
con pedale
Etwas langsamer.
Fern soll mir stehen Minne, und stand mir doch so nah!
a tempo
Es steht ein Kloster im Thale
con
Vale carissima, Vale carissima!
pedale

Nachtgefühl.

(Martin Greif.)




gan - ze Wil - - le, der Wil - le zur Ruh' ge -
gan - ze Wil - le, der gan - ze Wil - le zur Ruh' ge - - -
der gan - ze Wil - le zur Ruh' zur Ruh' ge -
gan - ze Wil - le zur Ruh', zur Ruh' ge -
bracht! Zum Schlaf be - reit, das Herz voll Sor - gen! O schö - ne
bracht! Zum Schlaf be - reit, das Herz voll Sor - gen! O schö - ne
bracht! Zum Schlaf be - reit, das Herz voll Sor - gen! O schö - ne
bracht! Zum Schlaf be - reit, das Herz voll Sor - gen! O schö - ne
Zeit, o schö - ne Zeit bis an den Mor - - -
Zeit, o schö - ne Zeit bis an den
Zeit, o schö - ne Zeit, o schö - ne Zeit bis an den
Zeit, o schö - ne Zeit, o schö - ne Zeit bis zum Mor - - -
- - - gen! bis an den Mor - - - - gen!
Mor - - - gen! bis an den Mor - - - - gen!
Mor - - - gen! bis an den Mor - - - - gen!
- - - - gen! bis an den Mor - - - - gen!

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ.

Tonsatz von J. S. Bach.
Melodie in Bartholomäus Gesius G. B. 1601.



Jacob Ebert. (In B. Gesius' G. B. 1601.)

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig.

Tonsatz von J. S. Bach.
Michael Franck. 1657.

p — *riten.* — *p* — *f* — *p decresc.* — *f*

1. Ach wie flüch - tig, ach wie nich - tig sind der Men - schen Sa - chen! Al - les, Al - les, was wir se - hen, das muss fal - len und ver - ge - hen: wer Gott fürcht't, wird e - wig ste - hen.

2. Ach wie flüch - tig, ach wie nich - tig ist der Men - schen Le - ben! Wie ein Ne - bel bald ent - ste - het und auch wie - der bald ver - ge - het: so ist un - ser Le - ben, se - het.

(Michael Franck. 1657.)

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Der Steinhauer.

(Emanuel von Bodmann.)

Ignaz Brüll, Op. 85 № 1.




nagt sie langsam ab, ich klopfe, klopfe, klop - fe, ich klopfe mich in's Grab, ich
dem die Zeit wohl gab und klopfe, klopfe, klop - fe, ich klopfe mich in's Grab, ich
pp
cresc.
fa
dim.
p
klopfe, klopfe, klop - - fe, ich klopfe mich in's Grab, ich klopfe mich in's
klopfe, klopfe, klop - - fe, ich klopfe mich in's Grab, ich klopfe mich in's
cresc.
f
dim.
p
dolce
Grab.
Grab.
3. Ich lie - be ei - ne Nä - herin da
mf
p
un - ten in der Stadt. So in - nig giebt sie mir sich hin, ist

auch so blond und matt. Ich mache sie zu meinem Weib, ich

sempre dolce

will auch Heim und Hab! Und *pp* klop-fe, klop-fe, klop--fe und

klopfe uns in's Grab und *cresc.* klopfe, klopfe, *f* klop--fe *dim.* *p* und

klopfe uns in's Grab und *mf* klop-fe uns in's Grab.

Salvatore Lanzetti

Sonata a Violoncello solo e Basso (1736)

I. Satz.

Bearbeitet von H. Riemann.

Allegro.

Violoncello e Basso.

Piano.

mf mp mf dim. mp mf dim. poco f cresc. mf dim. mf


cresc.
rit.
a t.
p con grazia
dim. e rit.
cresc
dim.



pp
cresc.
dim.
poco f
p
piu dim.
f


rit.
a t.
rit.
dim.
dim.
dim.
dim.

Präludium:
„An Wasserflüssen Babylon."



Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Idylle.



Th. Forchhammer, Op. 35 II.

Andantino.

PIANO.

p

f

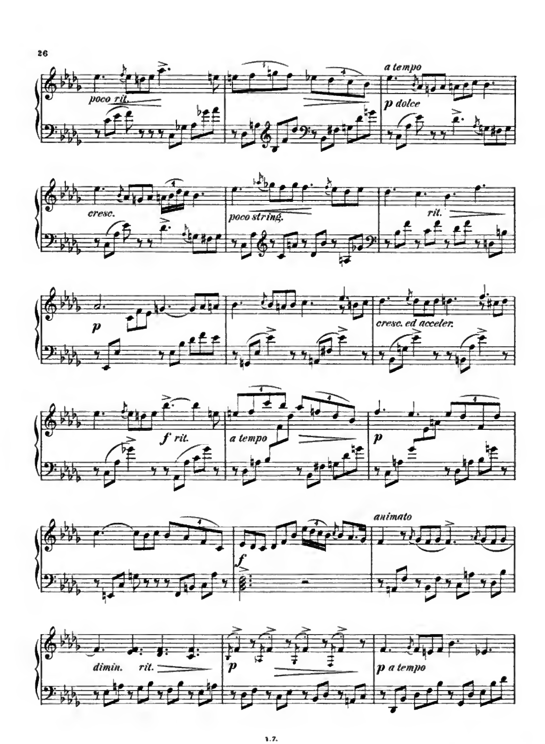
cresc.

f

dim.

p

cresc. ed acceler.


poco rit.
a tempo
p dolce
cresc.
poco string.
rit.
p
cresc. ed acceler.
f rit.
a tempo
p
f
animato
dimin. rit.
p
p a tempo

cresc.

f

mp

p

pp

ppp

f

p

f dim.

p

mf

p

mf

pp

ppp

Osterlied.

(Gerock.)

Belebt und mit fröhlichem Ausdruck.

Max Kretschmar, Op. 19 № II.

Gesang.

Piano.

p mf

Der Winter ist ver - gan - gen, es dünkt uns wie ein Traum, die

Schlüsselblumen pran - gen, schon knospen Busch und Baum, ver - klungen sind die

espress.

Lie - der der heil'gen Weihnachts - zeit, doch seht schon ist uns wie - der ein

mf

Ped. Ped. Ped. * Ped. Ped. * Ped. *

neu - es Fest be - reit. Süss klangs in un - sre Oh - ren zur Winternacht so

rit. *a tempo*


kalt: der Heiland ist ge - bo - ren, dass jauchze Jung und Alt! Nun
tönts in al - len Lan - den im Frühlingssonnen - schein: der Herr ist auf - er -
cresc.
mf
stan - - den, dess freut sich Gross und Klein!
breit
breit
f
f
ff
poco rit.

Sei still dem Herrn.

(Friedr. Oser.)

C. Hirsch.

Ausdrucksvoll.

SOPRAN. ALT. *pp*

Sei still - - le dem Herrn und war - - te auf ihn, *p*

Sei still dem Herrn und wart', und war - te auf ihn, ver -

TENOR. *pp*

Sei stil - le dem Herrn und war - - te auf ihn, ver -

Sei stil - - le dem Herrn und war - - te auf ihn, ver -

BASS. *pp*

Sei still dem Herrn und wart' auf ihn, ver - barg er



bewegt, kräftig

f Glau - ben dein, wirf ihn nicht hin, wirf ihn nicht hin. *p* O

f Glau - ben dein, wirf ihn nicht hin, wirf ihn nicht hin. *p* O

f *p*

etwas langsamer

pp

in sei - ner

war - te, o war - te, bald tritt er her ein in

pp

war - te, o war - te, bald tritt er her - ein in sei - ner

pp

in

gan - zen Herr - lich - keit; *mehr bewegt, leicht.* p wie flieht

sei - ner Herr - lich - keit; wie

mf

gan - zen Herr - lich - keit; wie flieht vor sei - nem Gru - sse weit, wie

sei - ner Herr - lich - keit;

vor sei - nem Gru - sse weit und kehrt in Freu - de sich die Pein, und

flieht vor sei - nem Gru - sse weit und kehrt in Freu - de sich die Pein, in

flieht vor sei - nem Gru - sse weit und kehrt in Freu - de sich die Pein, in

wie flieht vor sei - nem Gru - sse weit in

zurückhaltent

kehrt in Freu - de sich die Pein! p hin

Freud' sich Pein! Du a - ber sinkst zur Er - de hin und

p

Freu - de sich die Pein! Du a - ber sinkst zur Er - de hin

p

Freud' die Pein! Du a - ber sinkst zur Er - de hin und

dimin. — pp — bewegt — mf

rufst be - schämt; Mein Gott und Herr! Und glaubst und zweifelst nimmer - mehr, und

dimin. — pp — mf

Mein Gott und Herr! Und glaubst und zweifelst nimmer - mehr, und

dimin. — pp — mf

rufst be - schämt;

ritard.

zwei-felst nim-mer - - mehr. Sei

f — dimin. — pp

glaubst, und glaubst und zwei - - - - felst nim - mer - mehr. Sei

f — pp

glaubst, und glaubst und zwei-felst nim-mer - mehr. Sei

nim - mer - mehr.

f — pp

nim-mer - mehr. Sei

Wie anfangs.

stil - le dem Herrn und war - te auf ihn, sei still,

pp

stil - - - le dem Herrn und war - te auf ihn,

pp

stil - le dem Herrn und war - te auf ihn, sei still,

und wart' auf ihn, auf ihn,

pp

still dem Herrn und wart' auf ihn, sei still,

ppp

sei still und war - te auf ihn!

ppp

sei still und war - te auf ihn!

ppp

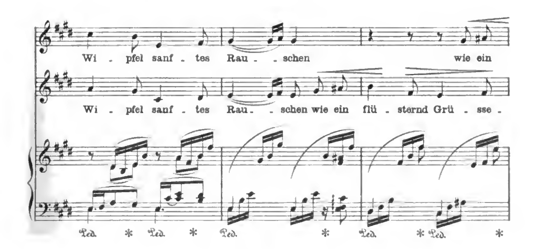
Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Waldeinsamkeit.

Otto Doepkemeyer.

Edmund Parlow, Op. 63 II.






flü - sternd Grü - sse - tau - schen, wie ein flü - sternd Grü - sse -
tau - schen wie ein flü - sternd Grü - sse - tau - schen.
tau - schen.
Heil' - ge Ruh', rings die
Heil' - ge Ruh', rings die
stum - men Zwei - ge tra - gen, fei - er - lich die
stum - men Zwei - ge tra - gen,


pp
Tan - nen ra - - gen fei - - er - lich, die Tan - nen ra - - gen
fei - - er - lich, die Tan - nen ra - - gen fei - - er - lich, so
pp
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
f
p
fei - - - er - lich!
Lieb - lich
f
p
fei - - er - lich!
Lieb - lich traut,
f
dim.
p
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
p
traut,
in die Hal - - len
mf
in die däm - mer - ern - sten Hal - - len
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *


p
klei - ne gold - ne Lich - ter fal - - len.
p
klei - ne gold - ne Lich - ter fal - - len.
p
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
p
Wun - der - sam zieht durchs Herz ge - hei - - mes
p
Wun - der - sam zieht durchs Herz ge - hei - - mes
pp
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *
f
Schau - ern, ist es Won - - ne?
p
Schau - ern, ist es
p
Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *


Trau - ern?
p
Wun - - der - sam,
p
Wun - - der - sam,
pp
Ped. * Ped. *
pp
wun - - der - sam !
pp
wun - - der - sam !

Pfingstfest.

J. G. Herzog.



fal - tig - keit der Zun - gen die Völ - ker der gan - zen Welt ver -

mp *rit.*

sammelt hast in Ei - nig - keit, in Ei - nig - keit des Glau - bens.

mf *a tempo*

Komm, hei - li - ger Geist, er - füll die Her - zen dei - ner Gläu - - bi -

Komm,





Tröster der Betrübten.

(Von demselben.)

Choralmässig.

SOPRAN. ALT.

TENOR. BASS.

mf

1. Trö - ster der Be - trüb - ten, Sie - gel der Ge - lieb - ten,
2. Lass die Her - zen bren - nen, wenn wir Je - sum nen - nen;

1. Geist voll Rat und That, star - ker Got - tes - fin - ger, Frie - dens - ü - ber -
2. führ den Geist em - por. Gieb uns Kraft, zu be - ten und vor Gott zu

mf

1. brin - ger, Licht auf un - serm Pfad, gieb uns Kraft und Le - bens - saft;
2. tre - ten, sprich du selbst uns vor. Gieb uns Mut, du höchstes Gut,

mf

1. lass uns dei - ne teu - ern Ga - ben zur Ge - nü - ge la - - - ben.
2. tröst uns kräf - tig - lich von o - - ben bei der Fein - de To - - - ben.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Frisch und froh.

Paul Hoppe.



Strickerlied.

(Gramberg.)




1. för - dern die Ar - beit, uns wird ___ sie ein
2. grü - beln und seuf - zen, es führt ___ kein Ge -
3. stri - cken in - des - sen am wer - - - den - den
f
p
1. Spiel, wir sin - gen mit - un - ter, und
2. sang, kein fro - hes Ge - schwä - tze den
3. Strumpf und heim - lich am Ne - tze der
3. Strophe p
sf
sf
1. schwatzen, und schwatzen gar viel, gar viel, gar viel, und
2. Fa - den, den Fa - den ent - lang, ent - lang, ent - lang, den
3. Män - ner, der Män - ner;–Tri - umph, Tri - umph, Tri - umph! der
p cresc.
f
1. schwatzen, und schwatzen gar viel, gar viel.
2. Fa - den, den Fa - den ent - lang, ent - lang.
3. Män - ner, der Män - ner, Tri - umph, Tri - umph!
p
f

Kinderlied:

Abendruhe.



Nichts gleicht der Heimat.

Volksweise.

Prof. Albert Tottmann.

Innig.

Violino I.

Violino II.

Piano.

Wenn weit in den Lan-den wir zo - gen um-her.


dolce
espressivo
espressivo
Duett.
sempre espress.
marcato la melodia.
sempre dolce e piano


innig.
espress
tenuto
Ped.
*
poco riten.
espress.
poco rit.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr'.

Tonsatz von J. S. Bach.

SOPRAN. ALT.

1. Al - lein Gott in der Höh' sei Ehr' und Dank für sei - ne Gna - de,
da - rum, dass nun und nim - mer - mehr uns rüh - ren kann kein Scha - de;
2. Wir lo - ben, preis'n, an - be - ten dich für dei - ne Ehr', wir dan - ken,
dass du, Gott Va - ter, e - wig - lich re - gierst ohn' al - les Wan - ken.
3. O Je - su Christ! Sohn ein - ge - bor'n dei - nes himmli - schen Va - ters,
Ver - söh - ner der'r, die war'n ver - lor'n, du Stil - ler un - sers Ha - ders;

TENOR. BASS.

4. O heil' - ger Geist, du höch - stes Gut, du all'r - heil - sam - ster Trö - ster!
vors Teu - fels G'walt fort - an be - hüt', die Je - sus Christ er - lö - ste.

1. ein Wohl - ge - fall'n Gott an uns hat. Nun ist gross' Fried' ohn'
2. Ganz un - er - mess'n ist dei - ne Macht, fort g'schieht, was dein Will'
3. Lamm Got - tes, heil' - ger Herr und Gott, nimm an die Bitt' von

4. durch gro - sse Mart'r und bit - tern Tod. Ab - wend' all un - sern

1. Un - ter - lass, all' Fehd' hat nun ein En - de.
2. hat be - dacht; wohl uns des fei - nen Her - ren!
3. un - srer Not, er - barm' dich un - ser al - ler.

4. Jamm'r und Not, da - zu wir uns ver - las - sen.

Nicolaus von Hofe (Decius), gest. 1541.

Ach bleib' mit deiner Gnade.

Melchior Vulpius. Um 1560-1616.
Tonsatz von J. S. Bach.

1. Ach bleib' mit dei - ner Gna - de bei uns, Herr Je - su Christ, dass
2. Ach bleib' mit dei - nem Wor - te bei uns, Er - lö - ser wert, dass
3. Ach bleib' mit dei - ner Treu - e bei uns, Herr, un - ser Gott, Be -

1. uns hin - fort nicht scha - de des Bö - sen Macht und List!
2. uns in die - sem Hor - te sei Trost und Heil be - schert!
3. stän - dig - keit ver - lei - he, *pp* hilf uns aus al - ler Not!

Josua Stegmann. 1588-1632.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Die Kokette.
Walzer.

Hugo Schlemüller, Op. 13. I.




Meno Allegro.
p
p
p
cresc.
rit.
Tempo I
p
p


p
f
sf
sf
p
cresc.
ff
p
rit.

Friede.

(Jos. Huggenberger.)

Max Reger.




p
Auch in mei - nem Her - zen mild
p
p
schlum - mert ein die Kla - ge, und mich grü - ssen,
p
p
molto espress.
Bild an Bild, sel' - - - ge Ju - - - gend -
rit.
pp
ta - - ge.
rit.
pp
ppp

Neues Hoffen.

(Martin Greif.)

Ein wenig bewegt.

Edgar Istel, Op. 12 № 2.

SOPRAN.
ALT.
TENOR.
BASS.

p Früh - ling weckt ver - zag - tes Hof - fen, das in uns ver -
p Früh - ling weckt ver - zag - tes Hof - fen, das in uns ver -

bor - gen ruht. mf Was uns auch für Leid be - trof - fen,
bor - gen ruht. mf Was uns auch für Leid, was uns für Leid be - trof - fen,

f rüs - tig kehrt der ff al - te Mut. p Wenn ge - schwell - te
f rüs - tig kehrt der ff al - te Mut. p Wenn ge - schwell - te
p Früh - ling weckt ver -
p Früh - ling weckt ver -

Knos - pen trei - ben mf un - verzagt vor un - serm Blick,
Knos - pen trei - ben mf un - verzagt vor un - serm Blick, da kann das
zag - tes Hof - fen, das in uns ver - bor - gen ruht.
zag - tes Hof - fen, das in uns ver - bor - gen ruht. Was uns

kann das Herz zu-rück nicht blei - ben und es sucht ver-

Herz zu - rück nicht blei-ben und es sucht ver-

Was uns auch für Leid be - trof - fen, rüs - tig kehrt der

auch für Leid, was uns für Leid be-trof-fen, rüs-tig kehrt der

lor - nes Glück. Früh - ling weckt ver - zag - tes Hof - fen,

lor - nes Glück. Früh - ling weckt ver - zag - tes Hof - fen,

al - te Mut. Wenn ge-schwell - te Knos - pen trei - ben

al - te Mut. Wenn ge-schwell - te Knos-pen trei - ben

das in uns ver - bor - gen ruht. Was uns auch für

das in uns ver - bor - gen ruht. Was uns auch für Leid,

un-verzagt vor un - serm Blick, kann das

un-verzagt vor un-serm Blick, da kann das Herz

Leid be - trof - fen, rüs - tig kehrt der al - te Mut.

was uns für Leid be-trof-fen, rüs-tig kehrt der al - te Mut.

Herz zu-rück nicht blei - ben und es sucht ver - lor - nes Glück.

zu - rück nicht blei-ben und es sucht ver - lor - nes Glück.

Knabenchor.

(Offenb. Joh. 2, 10.)

A. F. W. Beltz, weil. Kantor
zu Neukloster in Mecklenburg.

Langsam.





So will ich dir die Kro - ne, so will ich dir ——— die

an den Tod! So will ich dir die Kro - ne, so will ich dir die

So will ich dir die Kro - ne, die

Kro - ne des Le - bens ge - ben, die Kro - ne des Le - bens ge - ben, dir die

Kro - ne des Le - bens ge - ben! A - men, A - men!

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Sonate für die Jugend.

I. Satz.

Robert Schumann, Op. 118 I.

Allegro.

PIANO.

p

cresc.

fp

f


cresc.
fp
fp

Auf mondbeschienenen Wegen.

Jos. Huggenberger.

Max Reger.

Zart bewegt.

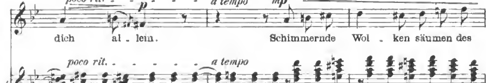
Gesang. *p* — *poco*

Auf mond - be-schie-ne-nen We - - gen geh' ich berg-

Piano. *p* — *poco*

con Pedale.









Him - mels Pracht; es weht ein glü - - - hen des Träu - - men durch die Nacht. Ver - langen - de Lust des Strebens erwacht in mir; und je - der Hauch meines Le - bens zieht zu Dir, zieht zu Dir.
poco rit.
a tempo
sempre poco a poco
sempre cres
strin
cen
gen
do
rit.
a tempo
Meno
Meno mosso rit.

Duett

aus dem fünfstimmigen Miserere.

Jomelli.

Herausgeg. von Otto Schmid - Dresden.




mu - ri Je - ru - sa - lem, ut ae - di - fi -
Mauern zu Je - ru - sa - lem, bau - - e, bau' die
- ri, mu - ri Je - ru - sa - lem, ut ae - di - fi - cen - tur ut
Mau - ern zu Je - ru - sa - lem, bau - e, bau' die Mauern, bau -
cen - tur, ut ae - di - fi - cen - tur, mu - ri, mu - ri Je -
Mauern, bau - - e, bau' die Mauern, bau' die Mauern zu Je -
ae - di - fi - cen - tur, mu - ri, mu - ri Je -
- e, bau' die Mauern, bau' die Mau - ern zu Je -
ru - sa - lem, mu - ri Je - ru - sa - lem.
ru - sa - lem, Mauern zu Je - ru - sa - lem.
ru - sa - lem, mu - ri Je - ru - sa - lem.
ru - sa - lem, die Mauern zu Je - ru - sa - lem.
p
p





Martin Rutilius. 1550-1618. und Joh. Gross. 1564-1654.

Alle Menschen müssen sterben.

Tonsatz von J. S. Bach.

1. { Al - le Men - schen müs - sen ster - ben, ih - re Herr - lich - keit ver - blüht,
niemand kann den Him - mel er - ben, der zu - vor den Tod nicht sieht!
2. { Da - rum will ich die - ses Le - ben, wenn es mei - nem Gott ge - fällt,
gern in sei - ne Hän - de ge - ben und ver - las - sen die - se Welt;
3. { Je - sus ist für mich ge - stor - ben, und sein Tod ist mir Ge - winn,
er hat mir das Heil er - wor - ben, d'rum geh ich mit Freu - den hin;

1. Er - de bin ich, und zur Er - den muss mein Leib einst wie - der wer - den,
2. denn ich bin durch Chri - sti Lei - den dort ein Er - be sei - ner Freu - den,
3. aus dem eit - len Welt - ge - tüm - mel schwing' ich mich em - por zum Him - mel,

1. soll er herr - lich auf - er - stehn und zum hö - hern Le - ben gehn.
2. und in mei - ner letz - ten Not ist mein Trost des Mitt - lers Tod.
3. wo ich in dem rein - sten Licht schau - e Gott von An - ge - sicht.

Joh. Georg Albinus. 1624-1679.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Herrn Königl. Konzertmeister Professor Henri Petri gewidmet.

Arie
für Violine und Klavier (oder Orgel).

Johann Michael Haydn.
Bearbeitet u. herausgegeben von Otto Schmid - Dresden.




mf
f
p
creo.
f
p
p
f
p
f
cresc.
marc.


p
pp
p
p
f
p
mf
p
p



cresc.



*) Von Herrn Königl. Konzertmeister Professor Henri Petri.

In questa tomba.



Des Kindes Abendgebet.

R. Thoma - Breslau.



Psalm.

(H. Wühner.)

Bruno Stein.



BLÄTTER

FÜR

HAUS- UND KIRCHENMUSIK

unter Mitwirkung

namhafter Musikschriftsteller und Komponisten

herausgegeben

von

Prof. ERNST RABICH,

Herzogl. Sächs. Musikdirektor und Hoforganist in Gotha.

Achter Jahrgang

1903/04.



Langensalza

Hermann Beyer & Söhne

(Beyer & Mann)

Herzogl. Sächs. Hofbuchhändler

Inhalt.

A. **Abhandlungen, Biographien usw.**

Zu dieser Abteilung Bilder:

B. **Lose Blätter.**

C. **Monatliche Rundschau.**

D. **Kleine Nachrichten.**

E. **Besprechungen neuer Werke.**

F. **Briefkasten.**

G. **Berichtigung.**

H. **Musikbeilagen.**



VIII. Jahrgang.
1903/04.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 1.
Ausgegeben am 1. Okt. 1903.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Herman Zumpe †.

Von **Hermann Teibler**-München.

Mitten in die grofsen Ereignisse der heurigen Münchener Festspielsaison tönt ein schriller Wehklang: Generalmusikdirektor *Herman Zumpe*, der vor wenigen Tagen den Ausbau des grofs angelegten künstlerischen Unternehmens mit einer herrlichen Aufführung des »Ring des Nibelungen« vollendete, ist nicht mehr! Noch am Dienstag, den 1. September, leitete er eine herrliche Aufführung der Meistersinger, jenes Werkes, das von allen Schöpfungen Wagners seinem Herzen am nächsten stand, das er wiederholt als ein »vom Himmel gefallenes Wunder« bezeichnete. Die beiden folgenden Tage brachten ihm, dem Unermüdlichen, noch heifse Arbeit, denn sein Eifer war grenzenlos, eine Probe folgte der andern. Am 3. September suchte er Erholung in einer mit seinem treuen Freunde *Ernst von Possart* unternommenen Landpartie, von der er in froher Stimmung heimkehrte. Und am Morgen des folgenden Tages durcheilt die schmerzliche Nachricht unsere Stadt: *Herman Zumpe* ist einem Herzschlag erlegen!

Der Lebenslauf des Verblichenen war reich an Kämpfen, denn aus kleinsten Verhältnissen hatte er sich emporzuringen, und als er vor $2^1/_2$ Jahren nach München berufen wurde, um eine der Kraft seiner Persönlichkeit entsprechende Stellung einzunehmen, hatte er bereits das 50. Lebensjahr erreicht. Dem vollen Mannesalter war also erst das Ziel gegönnt, das zu erstreben die Aufgabe seines Lebens bildete.

Herman Zumpe ist am 9. April 1850 in Taubenheim (Oberlausitz) als Sohn eines Mühlenbesitzers geboren und wurde von seinem Vater dem Lehrerberufe bestimmt. Er besuchte das Bautzner Seminar, wirkte ein Jahr lang als Lehrer in Weigsdorf und floh 1871 nach Leipzig, wo er als Bürgerschullehrer Anstellung fand und gleichzeitig

am Stadttheater als — Triangelschläger tätig war. Er studierte Musik bei *Albert Tottmann* und lebte 1873—1876 in Bayreuth in vertrautem Umgang mit *Richard Wagner*, der ihn in seiner Nibelungenkanzlei bei der Fertigstellung der Ringpartitur beschäftigte. Dann kamen seine Wanderjahre, die ihn als Theaterkapellmeister nach Salzburg, Würzburg, Magdeburg, Frankfurt a. M. und Hamburg führten. Im Herbst 1891 erfolgte seine Berufung als Hofkapellmeister nach Stuttgart, wo er auch als Nachfolger Imanuel Faists die Leitung des Vereins »für klassische Kirchenmusik« übernahm. Von 1895 an dirigierte er die Münchener Kaimkonzerte, besonderes Interesse mit seinen Beethoven- und Liszt-Abenden erregend. 1897 ging *Zumpe* als Hofkapellmeister nach Schwerin, wo er die Uraufführung des Pfeifertags herausbrachte, und 1900 als Generalmusikdirektor nach München. Von seinen Kompositionen nennt *Riemann* Lieder, eine Ouverture zu »Wallensteins Tod«, die Märchenoper »Anahra« (Berlin 1880), die romantisch-komische Oper »Die verwunschene Prinzessin« (Manuskript), die Operetten »Farinelli« (Hamburg 1886), »Karin« (Hamburg 1888), und »Polnische Wirtschaft« (Berlin 1891). In seinem Nachlafs befindet sich eine weit vorgeschrittene Oper altindischen Sujets; auch seine Erinnerungen an Richard Wagner sollten in Buchform erscheinen.

Nicht lange hat ihn München besessen; es sind kaum $2^1/_2$ Jahre her, dafs er im Hoftheater zum erstenmal den Stab führte. Es wurde »Lohengrin« gegeben. »Was wir gestern hörten«, schrieb ich damals, »war sicher noch keine Muster-Aufführung; aber es war ein Wechsel auf die Zukunft, es blühte an allen Ecken und Enden, die angenehme Empfindung einer entschiedenen Aufwärtsbewegung rifs mit sich fort.« Die Hoffnungen, die wir damals in *Zumpe* setzten, haben sich glänzend erfüllt; wenn unsere Hofoper heute am Gipfel der überhaupt erreichbaren Leistungsfähigkeit steht, so ist das sein Verdienst, und es wird schwer werden, diese nimmermüde Arbeitskraft und diesen bis zum Eigensinn zähen Idealismus an unserem Dirigentenpult zu ersetzen.

Zumpe war ein fester, in sich geschlossener Charakter mit all den Vorzügen und Nachteilen desselben. Seinem Wesen war Vielseitigkeit fremd und zuwider; man kann sein künstlerisches Glaubensbekenntnis in drei Namen zusammenfassen: Beethoven, Wagner, Schillings. Für sie lebte und starb er; ihnen war seine ganze, unerschütterliche Überzeugungskraft gewidmet; sie bedeuteten die höchste Expansion, aber auch die Begrenzung seines Wollens, und gaben denn auch seiner Münchener Tätigkeit das entscheidende Gepräge. Was er zum Ruhme Wagners bei uns tat, das klingt noch mächtig in uns allen fort. Wer unter *Zumpe* einmal den »Wach auf«-Chor in den »Meistersinger« gehört hat, der wird ihn nie wieder vergessen; da sprach sich seine fast stürmische Begeisterung aus, da machte seine berühmte Besonnenheit dem ganzen hellauflodernden Idealismus, der in ihm lebte, Platz. Schillings war ihm der berufene Nachfolger Wagners. Ich hörte von ihm das Wort »Ich werde Ingwelde so populär machen, wie Lohengrin«. Was aber *Zumpe* im Konzertsaal leistete, das drängt sich in Beethovens Namen zusammen.

Zumpes Arbeitskraft war, wenngleich sie sich nur auf einem freiwillig begrenzten Gebiete äufserte, doch fast unendlich. Die Überzeugung für die Sache war ihm die erste Vorausbedingung: wo diese fehlte, da griff er überhaupt nicht zu; wo sie ihm aber beistand, da wurde sie ihm zum unerschöpflichen Helfer. *Zumpe* hielt nie eine Leistung für vollendet: noch am letzten Tage seines Lebens besprach er neue Nüancen mit dem ausgezeichneten Vertreter der Beckmesserrolle, Herrn *Geis*. Am Tage, da er den Taktstock für immer hinlegte, hielt er eine fast dreistündige Klavierprobe ab, und es kam vor — wie ich mich aus einer eigenen Äufserung erinnere — dafs er vor von ihm dirigierten Aufführungen schon sieben Probestunden hinter sich hatte. Dieser unbezähmbare Furor der Arbeit hatte jene unnachahmliche Detailkunst im Gefolge, die noch gelegentlich der letzten Ringaufführung alle Hörer entzückte. Sein lebhafter, klar und rein nachschaffender Geist gestattete ihm, der strenge Objektivität und künstlerische Begeisterung mit ruhiger Besonnenheit vereint besafs, ein Eindringen in die Materie sondergleichen. Ihm war der Beruf eben das, was dem Priester der Tempeldienst. »Selig sind, die musikalischen Herzens sind, denn sie können Gott schauen«, schrieb er in ein Stammbuch.

Sein ganzes Leben war eine Betätigung dieser Worte, denn es war ein weiter Weg, der in einem Winkel des Leipziger Theaterorchesters begann und am Dirigentenpult des Münchener Wagnerfestspielhauses sein ruhmreiches Ende fand; aber dort wie hier war die Überzeugung für seine Sache stets in ihm, und sie war sein Mentor bis zum letzten Ziel geblieben.

Wer Gelegenheit hatte, mit Zumpe zu verkehren, der durfte ihn auch hier als ganzen Charakter erkennen. Seine gewinnende, wohlwollend sich gebende Klugheit sprach aus den kleinen; lebhaften und geistvollen Augen, denen stets ein Strahl still gehegter Begeisterung entsprang, wenn künstlerische Fragen zur Sprache kamen. Bei aller festen Willenskraft war er eine äufserst sensitive Natur, und die geistige Erhebung in ihm war stets mit der äufsersten körperlichen Erschöpfung gepaart, nach der Aufführung grofser Werke zitterte der Zustand völligen Entrücktseins oft noch lange, lange in ihm nach. Diese Hingabe will man in letzter Zeit noch in gesteigertem Mafse an ihm wahrgenommen haben.

So ruht er denn für immer aus von seiner Arbeit, deren Segen sich erst später noch ganz klar erkennen lassen wird. München verliert in ihm eine seiner bedeutendsten künstlerischen Persönlichkeiten, deren Name mit der Gründung des ersten deutschen Festspielhauses außer Bayreuth dauernd verknüpft bleibt, unsere Hofbühne einen treuen, opferfreudigen Führer zu seltener Höhe, Intendant *v. Possart* einen Mitarbeiter und Freund, der ihm unersetzlich bleiben wird. Das musikalische Deutschland steht trauernd an der Bahre *Herman Zumpes*. Er aber errang einen großen Sieg und gewann sanft den Schlaf, der alles Strebens Ende bedeutet. Den Besten seiner Zeit hat er genug getan. Er war ein ganzer Mann und ganzer Künstler. Er gehörte zu den Wenigen, die in der Erinnerung nicht nur Trauer, sondern auch Erhebung wachrufen.

Goethe und Mozart.

Von **Dr. Wilbald Nagel.**

Am 7. November 1775 kam *Goethe* nach Weimar; sein Erscheinen bedeutete für manche alte Gepflogenheit des Hofes eine vollständige Änderung: an die Stelle des herkömmlichen trockenen Zeremoniells trat ein ungezwungener, zuweilen derber Ton. Der Anfang seines Verkehrs mit *Karl August* war ein ausgelassen schwärmendes Leben, eine Wiederholung der übermütigen Studentenjahre. Aber er brachte beiden mannigfachen Nutzen. Sie lernten sich in ihrem innersten Wesen kennen und verstehen. Der Herzog ward sich der staatsmännischen Talente Goethes bewufst und verpflichtete ihn für den Dienst seines Landes. Goethe seinerseits streifte im täglichen Leben mit dem Hofe bald auch den letzten Rest problematischen Wesens ab und gewann im Umgange mit edlen Frauen die volle Beherrschung guter Lebensformen, die mafsvolle, stille Sicherheit des Urteils, die so bezeichnend für sein ganzes Wesen geworden sind. Er selbst hat die reinigende Kraft der Weimaraner Zeit in ihrer ganzen Bedeutung für sich erfafst; man fühlt das aus der tiefen Bewegung heraus, mit der er das »heilige Schicksal« um den »Genufs der Reinheit« anfleht.

Diese Gesinnung spiegelt von jetzt an seine Dichtung mehr und mehr wider. Sie ist hier nur insoweit für uns von Interesse, als sie sich auf das Theater bezieht. Die Feste und Liebhaberaufführungen, an denen sich der Hof lebhaft beteiligte, nahmen seine dichterische Kraft fortan häufig in Anspruch.

Aus Goethes eigener Darstellung wissen wir, wie ihm seit seiner Kinderzeit theatralische Spiele lieb waren. Der Weimaraner Kreis teilte diese Neigung, wie denn überhaupt die ganze Zeit, so tief ihr der Beruf des Schauspielers als solcher auch stand, die aufsteigende Entwicklung der Verhältnisse des deutschen Theaters mit lebhaftem Anteil begleitete.

Goethe wurde auch bei den Liebhaberaufführungen sofort zum geistigen Mittelpunkt; seine eigenen Singspiele, deren erste die Herzogin *Anna Amalia* und *Corona Schröter* in Musik gesetzt hatten, wiesen den vornehmen Dilettanten sofort neue, höhere Ziele. Aber Goethes Interesse an diesen Dingen erlahmte bald. Nicht so seine Vorliebe für das Theaterwesen überhaupt; nur wurde ihr von jetzt an ein wesentlicher Zug aufs Praktische beigemischt. Man geht nicht fehl, wenn man hierin die Einwirkung seiner besonnenen, selbsterzieherischen Wirksamkeit als Staatsmann sieht.

Es ist bekannt, dafs Goethe nach mancherlei Hin- und Herer wägungen, und nachdem *Bellomo's*, des früheren Theaterleiters, Kontrakt gelöst worden war, im Jahre 1791 die Leitung des Weimarer Hoftheaters übernahm.[1] In den »Annalen« bemerkt der Dichter, er habe das Amt mit »Vergnügen« auf sich genommen; wir haben Ursache anzunehmen, dafs Goethen hier die Erinnerung getäuscht hat, und dafs sein Vergnügen in Wahrheit zunächst nicht sehr grofs gewesen. Aber wie dem auch sei: er ging an seine neue Aufgabe mit dem ganzen Ernst, der seine Unternehmungen kennzeichnet. Das Repertoire[2]) blieb anfangs das gleiche, wie es unter Bellomo gewesen war, aber neu eintretende Schauspieler machten die Neueinstudierung der alten Stücke notwendig. Sodann mufsten italienische und französische Operntexte teils ins Deutsche übersetzt, teils in ihrer mangelhaften deutschen Fassung durchgesehen werden. Goethe fand hier an dem tätigen Theaterdichter *Vulpius* und an seinem Freunde *Einsiedel* wesentliche Stützen. Seit der italienischen Reise war sein Interesse an der Opera buffa überaus lebendig; er erkannte in ihr Leben

[1]) Vergl. zu den das Weimarer Hoftheater betreffenden geschichtlichen Ausführungen: Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Aus neuen Quellen bearbeitet von *J. Wahle*. Weimar 1892. (Bd. 6 der Schriften der Goethe-Gesellschaft.)

[2]) Vergl. Das Repertoire des Weimarer Hoftheaters unter Goethes Leitung 1791—1818. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. *C. A. H. Burkhardt*. Hamburg und Leipzig 1891. (In: Theatergeschichtl. Forschungen. Herausgegeben von *B. Litzmann*.) Die Angaben sind nicht durchaus korrekt, insbesondere finden sich Widersprüche zwischen dem chronologischen und dem alphabetischen Verzeichnisse der aufgeführten Stücke.

und Bewegung durch warme Empfindung gewürzt. Der poetische Niederschlag dieser Vorliebe für das heitere Opernspiel des Südens waren seine eigenen Singspiele: »Scherz, List und Rache« und »Die ungleichen Hausgenossen«, deren erstes für seinen Freund *Kayser*[1]) bestimmt war. Allein das Stück erlebte, obwohl Kayser die Komposition vollendet hatte, keine Aufführung. Goethe beklagte, dafs er das kleinlich scheinende Sujet zu einer Unzahl von Singstücken entfaltet hätte, die von Kayser nach altem Schnitt ausführlich behandelt worden wären. »Unglücklicherweise« sagt er, »litt es, nach früheren Mäfsigkeitsprinzipien,[2]) an einer Stimmenmagerkeit, es stieg nicht weiter als bis zum Terzett, und man hätte zuletzt die Theriaksbüchsen des Doktors gern beleben mögen, um ein Chor zu gewinnen. Alles unser Bemühen daher uns im Einfachen und Beschränkten abzuschliefsen ging verloren als *Mozart* auftrat. Die Entführung aus dem Serail schlug alles nieder und es ist auf dem Theater von unserem so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen.«

Damit trat *Mozart* nicht zum ersten Male in Goethes Leben ein, aber er gewann von da ab einen entscheidenden Einfluls auf des Dichters musikalisches Urteil, auf Goethes Stellung zur Musik überhaupt.

Um die Dinge recht zu würdigen, müssen wir etwas weiter ausholen und uns die verschiedene Entwicklung der deutschen Musik im Norden und Süden vergegenwärtigen. Die besonderen politischen und sozialen Verhältnisse, Verschiedenheiten im Temperament, in Gewohnheiten und Neigungen hatten ihre nicht geringen Spuren in der musikalischen Entwicklung hier wie dort hinterlassen. Der deutsche Süden war mehr durch die Vorherrschaft der italienischen Oper beeinflufst; im Norden wirkte, trotzdem *Sebastian Bach* fast unbeachtet durchs Leben gegangen war, vielfach eine ernstere Tradition in der Musik nach, ernster weniger im Sinne künstlerischen Höherstehens, als vielmehr im Sinne einer gewissen Schwerfälligkeit, eines Mangels an Gefühl für sinnliche Schönheit. Gleichwohl kam von einem Norddeutschen, von *K. Ph. Em. Bach* her die von seinem grofsen Vater bereits angebahnte Emancipation der Melodie aus den Fesseln des Kontrapunkts, eine Bewegung, der sich andere Meister, *Graupner*, *Stamitz* usw. ziemlich gleichzeitig und unabhängig von einander angeschlossen hatten. Mit dem Glanze der Kaiserstadt Wien konnte der deutsche Norden im ganzen nicht wetteifern; hier sah man, wenn man Dresden ausnimmt, kaum Sterne ersten Ranges unter den damaligen Tonsetzern italienischer Richtung. Die ärmeren Verhältnisse des Nordens hatten das Aufkommen der deutschen Operette, des Singspiels,[1]) begünstigt, das, gewissermafsen ein volkstümlicher Ersatz für die dem Hofe und den Gutsituierten dienende italienische Oper, von den führenden Dichtern verschieden begrüfst wurde. *Lessing*[2]) befehdete das Singspiel wegen der skrupellosen Art, in der die Texte zum Teil zusammengeschweifst wurden; *Wieland* schenkte ihm lebhafte und persönliche Teilnahme. Lessing verkannte die Bedeutung, die das Singspiel für die deutsche Lyrik des 18. Jahrhunderts gewann. Der Wert jener lyrischen Gedichte lag nicht zum wenigsten darin, dafs mit ihnen das alte deutsche Strophenlied seine musikalische Wiedergeburt feierte. Von allem Anfang an haben die deutschen Lyriker der Zeit in Verbindung mit deutschen Musikern gestanden; so dürfen *Weifse* und *Hiller* mit Ehren als die genannt werden, welche das volkstümliche Lied aufs neue begründeten und den uralten Zusammenhang zwischen lyrischer Poesie und Musik wiederum herstellten. Diese Bestrebungen auf die Wiedererweckung volkstümlicher Weise hat *Herder* in grofsartigster Weise fortgesetzt und entwickelt, und neben ihm setzte *Goethe* mit seinen jungen Liedern ein, die, zum Teil noch auf den scherzhaften Singspiel-Ton gestimmt, doch schon mit der ganzen Schönheit und Fülle Goethescher Naturanschauung auftraten. *Reichardt* und *Zelter* sind die Tonsetzer, die, ihm vorwiegend dienend, in der Entwicklungsgeschichte des deutschen Liedes nicht übersehen werden dürfen.

Nichts ähnliches hatte der deutsche Süden aufzuweisen.[3]) Die deutschen Tonsetzer Wiens be-

---

[1]) *C. A. H. Burkhardt*, Goethe und der Komponist Phil. Kayser. Leipzig 1879. Vergl. auch Briefe Goethes mit Zelter, II. 121.

[2]) Vergl. den Briefwechsel Goethes mit Kayser »Jery und Bätely« betr. bei *Burkhardt* a. a. O.: »Das Accompagnement rathe ich Ihnen sehr mäfsig zu halten, nur in der Mäfsigkeit ist der Reichthum, wer seine Sache versteht, thut mit zwei Violinen, Viola und Bafs mehr, als andere mit der ganzen Instrumentenkammer. Bedienen Sie Sich der blasenden Instrumente als eines Gewürzes und einzeln« u. s. w.

Man vergleiche auck in den »Annalen« den Abschnitt: »Bis 1780«. Weitere Literaturangaben vergl. bei *Jahn*, Mozart III. 78.

[1]) Die Geschichte des deutschen Singspiels ist noch zu schreiben. *Schletterers* Buch: Das deutsche Singspiel, 1863, ist ganz unbrauchbar. Über *J. A. Hiller*, dem ein literarisches Denkmal zu errichten Pflicht wäre, ist treffendes zu finden in *B. Seyferts* Abhandlung: Das musikalisch-volkstümliche Lied. Viertelj.-Schr. f. Musikwissenschaft. Leipzig 1894. Weitere Literatur bei *R. Eitner:* Quellenlexikon. Bd. V. Leipzig 1901.

[2]) Vergl. die Zusammenstellungen der Urteile bei *Jahn* a. a. O. III. S. 96.

[3]) *O. Jahns* Angaben (Mozart III. 342 ff.) über das Lied und seine Entwicklung bedürfen sehr der Revision. Wenn, um nur das hervorzuheben, *Jahn* schreibt: »Auch dort (in Wien) hatten seit den siebziger Jahren Hofmann, Steffan, Becké, Haydn u. a. Lieder componiert, allein sie machten keinen höheren Anspruch, als geselliger Unterhaltung zu dienen, die Texte sind meistens unter dem Mittelmäfsigen, die Kompositionen von einer Einfachheit . . .« — so ist z. B. mit Rücksicht auf den »Papa der Klavierspieler«, *Ign. von Beecke* († 1803), zu sagen, dafs er doch Gedichte von Burger und Matthison in Musik setzte. Hofmann ferner soll sicherlich Leopold H., der Kapellmeister an der Stefanskirche in Wien, sein, *Eitner*, der ihn Hoffmann schreibt, verzeichnet a. a. O. nur geistl. Werke und Instrumentalkompositionen von ihm.

gnügten sich, zum Teil wenigstens, mit überaus mittelmäfsigen Versen, *Joseph Haydn* z. B. hat nicht eine Zeile von Goethe in Musik gesetzt; und doch wurde »Erwin und Elmire« schon am 13. Juli 1776 in Wien gehört.[1]) Wahrscheinlich in der Komposition des Offenbacher Freundes Goethes, *Johann André's*. Ein Lied daraus, »Das Veilchen«, hat in der Folge manchem Tonsetzer willkommene Worte geschenkt. Der erste Wiener Musiker, der es komponierte, — die lange Reihe der Komponisten des Liedes überhaupt hier aufzuführen, ist zwecklos — war der Hofkapellmeister *Steffan* (1778), aber er hielt *Gleim* für den Dichter, wohl, weil ihm das Gedicht in irgend einer Abschrift zugegangen war. Diese Sorglosigkeit ist bezeichnend für den damaligen Wiener Musikerkreis. Zwei Jahre nach Steffan setzte *Karl Friberth* das Gedicht in Musik, und fünf Jahre nach ihm *Mozart*. Mozart als Liedersänger ist im allgemeinen dieselbe Sorglosigkeit in Bezug auf Textwahl zum Vorwurf zu machen wie seinen Wiener Genossen; er schätzte sich selbst auf diesem Gebiet nicht hoch ein und pflückte sozusagen seine Lieder nur im Vorbeigehen, einem Freunde zu Gefallen, dem er dann die rasch entworfenen Blätter zum Andenken überliefs.

Es ist gar keine Frage, dafs Mozart von der tieferen Bedeutung des Gedichtes nichts wufste. Goethe hatte darin ja dem unsinnigen Veilchenkultus, wie er in der Sentimentalitäts- und Genieperiode getrieben wurde, keinerlei Vorschub leisten wollen: das Gedicht war vielmehr der poetische Ausdruck persönlichen Erlebens, das Veilchen sein von Lili zertretenes Herz. Ein Menschenschicksal gebannt in diese einfachen Strophen! Aber es ist doch, als ob Mozart den tieferen Sinn geahnt habe, denn seine Umdichtung ist nichts weniger als ein einfaches Lied, es ist ein Drama in engem Rahmen. Dafs er das Veilchen nicht in der Weise Reichardts setzte und die Strophen gleichmäfsig behandelte, vielmehr die Musik den Vorgängen Schritt für Schritt folgen liefs, war an und für sich nichts neues: es gibt frühere Arbeiten von ihm, die gleichfalls »durchkomponiert« sind. Neu ist aber der einzigartige, unvergleichlich treffende Ausdruck dieser Tonsprache, neu das warme dramatische Leben, das hier überall quillt, ohne auch nur einen einzigen aufdringlichen und äufserlichen Zug dem Gedichte beizufügen. Man findet die Abschnitte leicht heraus. Zuerst der neutrale Boden des Eingangs; dann wird die junge Schäferin charakterisiert, ihr leichter Sinn und munterer Schritt in der Musik gemalt. Der folgende Abschnitt, im trüben es moll gehalten, hebt sich scharf vom voraufgegangenen ab; er schliefst in seinem zweiten Teil mit unendlicher Tiefe sehnsuchtsvollen Empfindens in hellerem Dur. Dann ein rezitativischer Teil: »ach, aber ach« mit etwas Tonmalerei und wuchtigeren Accenten, die Katastrophe bezeichnend, und zuletzt — Mozarts eigenstes — die unvergleichliche Anfügung der Worte: »das arme Veilchen! es war ein herzig's Veilchen«, ein Zug gröfsester Genialität, durch den Mozart mit einem Schlage aus der dramatischen Pointierung in die echt lyrische Gefühlsstimmung des Ganzen zurückleitet.

Ein Urteil *Goethes* über diese Schöpfung Mozarts ist uns nicht überliefert, wahrscheinlich hat er sie nicht einmal gekannt. Das darf man aus gelegentlichen Äufserungen Zelter und anderen gegenüber schliefsen, in denen er nicht müde wird, des Berliner Freundes und besonders Reichardts Weisen als die denkbar besten zu rühmen.[1]) Wir wissen aber auch, dafs ihm die ganze Art, in der Mozart das Gedicht auffafste, von vornherein unsympathisch gewesen sein mufs. Goethe war entschiedener Gegner sogenannter »durchkomponierter« Lieder; er verlangt, dafs der Tonsetzer nur eine gewisse mittlere Gefühlssphäre durch seine Weisen andeute, und dafs der Sänger dem verschiedenen Inhalte der verschiedenen Strophen entsprechend aus seinen Machtmitteln das Nötige zur charakteristischen Betonung der Worte hinzutue. Ich führe hier zunächst eine Stelle aus den »Annalen« zum Jahre 1801 an, wo von dem Schauspieler und Sänger *Ehlers* die Rede ist, der Balladen und andere Lieder zur Guitarre »mit genauester Präcision der Textworte ganz unvergleichlich vortrug«: »er war unermüdet im Studiren des eigentlichsten Ausdrucks, der darin besteht, dafs der Sänger nach Einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen weifs. Hievon durchdrungen liefs er sichs gern gefallen, wenn ich ihm zumuthete, mehrere Abendstunden, ja bis tief in die Nacht hinein, dasselbe Lied mit allen Schattirungen aufs pünktlichste zu wiederholen: denn bei der gelungenen Praxis überzeugte er sich, wie verwerflich alles sogenannte Durchcomponiren der Lieder sey, wodurch der allgemein lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Theilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird.« Eine zweite Stelle findet sich in

[1]) Vergl. Goethes Gedichte in der Musik. Von *M. Friedländer.* (Im Goethe Jahrb. Bd. XVII.) Die Abhandlung ist auch zu den im Text folgenden Angaben über die Kompositionen des »Veilchens« zu vergleichen. Ich führe nur die Wiener, welche das Gedicht komponierten, an. Vergl. auch: Ein Veilchen auf der Wiese stand. Von *G. W(ustmann).* »Die Grenzboten«. 44. Jahrg. 2. Quartal. Leipzig 1885

[1]) Gespräch mit Dornow im Mai (?) 1825: »Seine (Reichardts) Compositionen meiner Lieder sind das Unvergleichlichste, was ich in dieser Art kenne.« (Ich citiere die Gespräche nach *v. Biedermanns* Ausgabe. Leipzig 1889 ff.) Und am 6. Nov. 1827 klagt Goethe Zeltern. »Gar wunderlich wollte ja auch die Wiederholung Deiner geliebten Lieder nicht gelingen!«

einem Gespräch mit *Wenzel Johann Tomaschek:*[1]) »ich kann nicht begreifen wie *Beethoven* und *Spohr* das Lied (Mignon's Sehnsucht) gänzlich mifsverstehen konnten, als sie es durchkomponirten; die in jeder Strophe auf derselben Stelle vorkommenden gleichen Unterscheidungszeichen wären für den Tondichter hinreichend, ihm anzuzeigen, dafs ich von ihm blos ein Lied erwarte. Mignon kann wohl ihrem Wesen nach ein Lied, aber keine Arie singen.«

Dieser darf man schwerlich eine andere Äufserung Goethes entgegen halten, die er nach dem Vortrage des *Schubert*schen Erlkönigs durch *Wilhelmine Schröder-Devrient* tat:[2]) »ich habe diese Komposition früher einmal gehört, wo sie mir gar nicht zusagen wollte, aber so vorgetragen, gestaltet sich das Ganze zu einem sichtbaren Bild.« Es liegen auch noch andere Zeugnisse vor, aus denen sich ergibt, dafs Goethe auch ihm sonst fernliegende Tonschöpfungen wenigstens einigermafsen geniefsen konnte, sobald sich ihm dabei ein derartiges sichtbares Bild vor Augen stellte.[3]) Es handelt sich hier bei ihm also keineswegs um ein rein musikalisches Geniefsen, wie man sieht; ein drittes mufs ein gewisses Verständnis vermitteln.

Goethe hat in Mozart in erster Linie den Dramatiker der Musik kennen gelernt, d. h. Mozart als Schöpfer des »Don Juan«, der »Zauberflöte« hat sich ihm innerlich erschlossen und ist für seine Anschauungen mafsgebend geworden. Gekannt hat er freilich noch mancherlei anderes von der Kunst des Wiener Meisters; so haben ihm *Schutz*[4]) in Berka und später der junge *Mendelssohn*[5]), Werke der Musikliteratur in chronologischer Folge von *Seb. Bachs* Zeit an vorgeführt. Die ausführlichen Programme bekannter Künstler, die bei Goethe in Weimar spielten, vor allem die von Frau *Maria Zzymanowska*, die Goethe hoch verehrte, kennen wir im einzelnen nicht; möglich, dafs auch da manche Mozartsche Schöpfung vor ihm ins flüchtige tönende Leben trat.[1])

In den Jahren 1806—1808 liefs *Goethe* die erste, zwölfbändige, Ausgabe seiner Schriften erscheinen, eine Folge der historisch-kritischen Richtung, die seine wissenschaftliche Tätigkeit damals genommen. Im Anschlusse an die Sammlung schrieb er die wunderbare Selbstbiographie, die wir unter dem Namen »Dichtung und Wahrheit« kennen. In ihr und in den »Annalen« (»Tag- und Jahres-Heften«) ist von Mozart nicht die Rede. In dem reichen und buntbewegten Treiben, das seine Biographie enthüllte, scheint ihm die Erinnerung an den Moment, in dem er Mozart gesehen, verloren gegangen zu sein. Zuerst mag er *Zelter* gelegentlich einer Aussprache über den Meister von der Stunde gesprochen haben. Bei *Mendelssohns* Besuch im November 1821 spielte dieser Mozartsche Kompositionen; wir erfahren, dafs Goethe Manuskripte Mozarts und Beethovens in seinem Besitz hatte. Bei einem zweiten Besuch Mendelssohns wenige Tage darauf rühmte Goethe den Knaben sehr: er habe so etwas bei so jungen Jahren nicht für möglich gehalten. »Und Du hast doch den Mozart in seinem siebenten Jahre in Frankfurt mit angehört«, sagte Zelter. »Ja«, erwiderte Goethe, »damals zählte ich selbst erst zwölf Jahre und war allerdings wie alle Welt höchlich erstaunt über die aufserordentliche Fähigkeit desselben; was aber Dein Schüler jetzt schon leistet, mag sich zum damaligen Mozart verhalten, wie die ausgebildete Sprache eines Erwachsenen zum Lallen eines Kindes.« Goethes Angabe war hier nicht ganz korrekt.[2]) Er hat später *Eckermann* gegenüber der Begebenheit nochmals gedacht,[3]) und hier hat ihn sein Gedächtnis nicht im Stiche gelassen: »Ich

---

[1]) *v. Biedermanns* Ausg. Bd. IV. Gespr. vom 6. Aug. 1822.

[2]) Um den 24. April 1830.

[3]) Am 12. Januar 1827 gab Goethe seinen Widerwillen gegen die technisch so sehr gesteigerte moderne Musik in einer Abendgesellschaft beim Vortrage einer unbekannt gebliebenen Tonschöpfung zu erkennen: »ihre (der modernen Komponisten) Arbeiten bleiben keine Musik mehr, sie gehen über das Niveau der menschlichen Empfindungen hinaus, und man kann solchen Sachen aus eigenem Geist und Herzen nichts mehr unterlegen.« »Doch das Allegro hatte Charakter. Dieses ewige Wirbeln und Drehen führte mir die Hexentänze des Blocksbergs vor Augen, und ich fand also doch eine Anschauung, die ich der wunderlichen Musik supponieren konnte!« Die Stelle ist überaus charakteristisch für Goethes Verhältnis zur Musik: man sieht, wie ihm innerlich die bildende Kunst, die ihm eben jene plastischen Bilder vor Augen führt, um vieles näher steht als die Musik.

[4]) Vergl. den Brief Goethes an Zelter vom 4. Januar 1819.

[5]) *Mendelssohn* erzählt am 24. Mai 1830, wie er vor Goethe musiziert: »Vormittags mufs ich ihm ein Stündchen Klavier vorspielen von allen verschiedenen grofsen Componisten nach der Zeitfolge und mufs ihm erzählen, wie sie die Sache weitergebracht hätten, und dazu sitzt er in einer dunkeln Ecke wie ein Jupiter Tonans und blitzt mit den alten Augen.« Nach des jungen Mendelssohn Abreise nach Jena berichtet Goethe über ihn an Zelter (unterm 3. Juni 1830) und bestätigt die Erzählung des jungen Mannes. Dasselbe Schreiben enthält die bemerkenswerte Äufserung Goethes: » . . . ich fand mein Verhältnifs zur Musik sey noch immer dasselbe; ich höre sie mit Vergnügen, Antheil und Nachdenken, liebe mir das Geschichtliche; denn wer versteht irgend eine Erscheinung, wenn er sich nicht von dem Gang des Herkommens penetrirt?«

[1]) Vergl. über die Künstlerin (1790—1831) die Verweisungen im Register zu v. Biedermanns Ausgabe der Goethe'schen Gespräche. Sie war Schülerin *Field's*. Einige ihrer Arbeiten sind erschienen. Aus Burkhardts »Repertoire« sei hier noch angeführt, dafs am 14. April 1797 und am 7. April 1798 »eine neue Messe« von Mozart in Weimar aufgeführt wurde. Welche? kann ich nicht sagen.

[2]) Nicht blofs in Bezug auf sein eigenes Alter zur Zeit der Begegnung mit Mozart. Mendelssohn zählte im Jahre 1821 schon 12 Jahre, Mozart war 1763 erst 7 Jahre alt; 5 Jahre künstlerischer Ausbildung in solcher Jugend machen unendlich viel aus. Mendelssohns leicht anschmiegendes Talent machte sich schon in seinem damaligen Alter geltend, die Musiker, *Lobe* u. a., nahmen seine Gedanken für selbständiger als die Mozarts, des Knaben.

[3]) Am 3. II. 1830.

habe ihn als siebenjährigen Knaben gesehen, wo er auf einer Durchreise ein Konzert gab. Ich selber war etwa vierzehn Jahre alt, und ich erinnere mich des kleinen Mannes in seiner Frisur und Degen noch ganz deutlich.« *Leopold Mozart* war damals mit seinen beiden Kindern, *Wolfgang* und *Nannerl*, auf des Knaben zweiter Reise durch Bayern und Schwaben nach Schwetzingen, und über Mainz nach Frankfurt gekommen, wo die Geschwister am 18. August 1763 ein Konzert gegeben hatten, das zwölf Tage später im Scharfischen Saale auf dem Liebfrauenberge zum dritten Male wiederholt werden mußte, um dem großen Andrange des Publikums zu genügen.[1]

(Schluß folgt.)

[1] Vergl. *Jahn* a. a. O. I. 45. Die Briefe des Vaters über die Reise im Auszuge bei *Nissen*, Biogr. W. A. Mozarts. Herausg. von Constanze von Nissen. Leipzig 1828. S. 42 f.

Monumentum aere perennius!

Einige Ketzer-Betrachtungen zur Enthüllung des Berliner Wagner-Denkmals.

Von **Arthur Seidl.**

Just zur rechten Zeit haben die »Bayreuther Blätter« die gehaltvoll-aufschlußreichen »Briefe Richard Wagners an Bankier Friedrich Feustel«, den langjährigen Verwaltungsleiter der Bayreuther Bühnenfestspiele, als gewichtige Dokumente zur Zeitgeschichte an die Öffentlichkeit gefördert. Zur rechten Zeit: nämlich als rühmlichen Beitrag zu ihrem eigenen 25jährigen Jubiläum getreuer Wahrung des »Ideales« wie als willkommenen Wegweiser durch so manche Wirren unserer Tage. Denn *Wagner* schreibt da unter anderm klar und deutlich: »Warum ich für die Ausführung meines Planes mir gerade Bayreuth als Lokal ausgewählt? ... Der Ort sollte keine Hauptstadt mit stehendem Theater, auch keiner der frequentesten großen Badeörter sein, welche gerade im Sommer mir ein durchaus ungeeignetes Publikum zuführen würden; er sollte dem Mittelpunkte von Deutschland zu gelegen .... sein« usw. (1. Nov. 1871.) — »Keinen Augenblick glaubte ich etwa an eine Doppelzüngigkeit meiner Bayreuther Freunde: aber in ihrer Umgebung jenes gräfsliche System, in welchem alles bayrische Wesen durch München befangen ist, ebenfalls eingesetzt zu wissen, hat mich wahrhaft erschreckt. — Andrerseits hätte ich mit Bayreuth auch das ganze Unternehmen aufgegeben. Beide sind bereits miteinander verwachsen, und so weit mein großes Bühnenfestspiel Aufsehen erregt, fällt es auch schon mit dem Namen Bayreuth zusammen. Und so etwas ist schön, und läßt sich nicht alsbald ersetzen .... ich kann auch jetzt noch nichts mehr wünschen, als daß man uns Zeit gibt und nicht hetzt. Alles geschieht gewiß; es gedeiht und reift, — nur: rein muß alles gehalten werden.« (12. April 1872.) — »Ja, meine Bayreuther, das ist der rechte Schlag! Ich hatte davon wohl das Gefühl!« (25. Februar 1872.)

»Wichtig ist es nun, zuerst den Bau zu beschränken, damit hier — wenigstens grundsätzlich — die 100000 Tlr. eingehalten werden; dies wird weniger durch Beschränkung der Dimension möglich werden, als durch Reduzierung einer unnützen Solidität des, jedenfalls doch nur als provisorisch gedachten Gebäudes.« (10. April 1872.) — »Das Material des provisorischen Baues soll dagegen so gewählt werden, daß es nur der äußersten Notdurft, im Betreff der Sicherheit, entspricht. Was daher an Material erspart werden kann, ist willkommen, und es ist hierin bis auf das Äußerste zu gehen. Ich gestatte einen vollständigen Holzbau, so sehr dies auch meine l. Bayreuther verdrießen sollte, welche gern schon jetzt ein stattliches Gebäude von außen sehen möchten. Ich will — für den Zuschauerraum — zur Not nichts anderes als eine jener Konstruktionen, wie sie jetzt so häufig für Musikfeste und dergl. angewendet werden; ich acceptiere selbst ein Balkengesperre: denn alles soll nur die Idee anzeigen.« (17. April 1872.) — »Wir geben mit diesem Provisorium nur den Schattenriß der Idee, und übergeben diesen der Nation zur Ausführung als monumentales Gebäude.... Sänger und Musiker erhalten von mir nur Entschädigungen, keine ‚Bezahlungen'. Wer nicht aus Ehre und Enthusiasmus zu mir kommt, den lasse ich wo er ist. Ein Sänger, eine Sängerin, welche nur gegen eine jener verrückten Gagen zu mir kommen würde, könnte mir schön taugen! Nie würde ein solches Wesen meinen Ansprüchen genügen können. Dies, Liebster, sind meine Wunder, die ich hier der Welt zeigen werde, wie man sich zur Lösung einer solchen Aufgabe sein Personal schafft: und hieran müssen meine Freunde glauben. Anders ist das natürlich, wenn solch' ein Hoftheater-Intendant mit den Leuten zu tun hat: da bricht der ganze Teufel in den Unglücklichen aus, welchen ich eben zu bändigen weiß.« (12. April 1872.)

»Eine sehr bedeutende Londoner Firma wandte sich an mich, mir die Übersiedlung der Bayreuther Bühneneinrichtung usw. nach einem großen Londoner Theater anzubieten, mit den Wiederholungen der Festspiele im ganzen Laufe der nächsten Saison. Wenn ich ernstlich will, baut man mir mein Theater in Leipzig nach, und fährt mit den Festspielen dort fort. Würzburg und Nürnberg hätte die Mittel gehabt, nach dem großen Bayreuther Erfolge des vorigen Jahres, mich zu entschädigen und die Aufführungen fortzusetzen. Bayreuth könnte nur noch reüssieren, wenn mein Gedanke einer musikalisch-dramatischen Hochschule, wie ich ihn zuletzt angedeutet habe, durchgeführt würde, so daß es zu bedeutenden Ansiedelungen daselbst führte. Die Stadt selbst, die so große Vorteile, wenigstens für viele ihrer Einwohner, davon erwarten dürfte, könnte sich am Ende an den König, die Stände usw. mit einer Petition wenden. Was mich betrifft, ich werde wohl nichts mehr tun können, als mich abängstigen, um das Defizit zu decken und das Theater los zu werden!« (14. Juni 1877.)

»In Kürze: 1. Parsifal erhalte ich einzig und ausschließlich für Bayreuth; selbst der König entsagt ihm für München, schickt mir aber seinen Chor und Orchester alljährlich dazu. 2. Alljährliche Aufführungen davon gegen jedermann zustehendes Entree (hoch!). 3. Der Patronatfonds dient als Unternehmungs-Kapital: mit der Zeit sich steigernde Höhe des Fonds durch die Kasse-Einnahmen dient zur weiteren Aufführung aller

meiner Werke. Hierbei habe ich jeder Einnahme zu entsagen ....« (1881.) — »Während der Ausführung meines Parsifal ist mir der Charakter dieser meiner letzten Arbeit dahin immer deutlicher geworden, dafs, selbst unter allen denen Umständen, welche noch Aufführungen der einzelnen Stücke des Ringes der Nibelungen auf unseren Stadt- und Hoftheatern zulässlich machten, das Bühnenweihfestspiel Parsifal, mit seinen unmittelbar die Mysterien der christlichen Religion berührenden Vorgängen, unmöglich in das Opern-Repertoire unserer Theater aufgenommen werden darf. Mein erhabener Wohltäter, der König von Bayern, stand, als ich ihm das eröffnete, innig verständnisvoll sofort davon ab, den Parsifal auf Seinem eigenen Hoftheater sich vorgeführt zu sehen, wogegen Er einzig das Bühnenfestspielhaus von Bayreuth für solche — besondere und seltene — Aufführungen geeignet erklärte. Infolge des sich hieraus ergebenden Schlusses, mufste die Einträglichkeit der Herausgabe eines Klavier-Auszuges (welche Feustel geschäftlich übernehmen wollte) schwierig zu beurteilen sein, da das wirkungsvolle Bekanntwerden mit diesem meinem Werke nur durch den Besuch der alljährlich beabsichtigten Aufführungen in Bayreuth für alle Zeit zu gewinnen sein sollte.« (1881.) — Vergl. übrigens auch die soeben (bei Breitkopf & Härtel in Leipzig) erschienene, höchst instruktive Zusammenstellung von *S. Roeckl:* »Was erzählt *R. Wagner* über die Entstehung seines Nibelungen-Gedichtes und wie deutet er es?«

Was aber ergibt sich nun aus allen diesen Prämissen? Ohne Zweifel doch wohl — einmal: dafs das neue »Prinzregenten-Theater« des »Münchner Geistes«, auf dem Grund und Boden der bayrischen Haupt- und Residenz-Stadt, kein »König Ludwig-Theater« ist, also auch ganz unmöglich das ursprünglich gedachte Sempersche »Richard Wagner-Theater«, als welches es so oft angerufen wird, mehr sein kann. Sodann: dafs das einzig richtige, allein »adäquate« und wahrhaft nationale »Wagner-Denkmal« unserer Zeit eben vor allem darin hätte bestehen müssen, dafs das deutsche Volk in seiner Gesamtheit einhellig den Manen des geschiedenen Meisters ein massiv und künstlerisch ausgeführtes Monumentalgebäude an Stelle des bisherigen »Not- und Fachwerk-Baues«, auf dem Bayreuther Hügel als dauergründiges »Wagner-Theater« und nationales »Festspielhaus nunmehr errichtet haben würde. Und auch einiges wenige andere folgt ganz unmittelbar, schier zwanglos, noch daraus. So z. B. gälte es — ebenfalls als einzig angemessenes, lebendig-volkstümliches »Wagner-Denkmal« im rechten, getreuen Sinne und wahrhaft pietätvollen Geiste — heute endlich die sefshafte Begründung und zureichend finanzielle Ausstattung wie zugleich streng künstlerische Einrichtung jener Stilbildungs- oder musikdramatischen Gesangsschule, wie sie dem weitblickenden Auge des Meisters von Bayreuth damals (Ende der 70er Jahre) als nächstes Ziel und wichtigste Notwendigkeit zur Gewinnung eines germanischen Originalstiles auch in der Reproduktion schon vorgeschwebt hatte, da — der einzige Idealist *Ferdinand Jäger* auf Wagners lauten öffentlichen Ruf sich erst nur dazu eingefunden hatte; einer wirklichen Hochschule also zur Gesangsbildung und Künstlererziehung im tiefsten, ernstesten und deutschesten Sinne des Wortes — und zwar wiederum speziell an Ort und Stelle, nämlich zu Bayreuth selbst, behufs Erhaltung und Sicherung einer authentischen stilistischen »Tradition«. Des Ferneren dann auch müfste das grofse »Wagner-Denkmal« des deutschen Volkes, als eine Art von Ehrenspende seitens der gesamten Nation an den grofsen Genius, die unantastbare Erfüllung des bekannten Bayreuther Testamentes: d. h. die Bewahrung des »Parsifal«-Mysteriums, als Ausnahme-Erscheinung wie ununterbrochen auf alle Zeiten, allein für das Bayreuther Bühnenweih-Festspielhaus schon mit in sich bergen — zu alljährlicher National-Gedenkfeier künstlerischen Hochsinnes, bei der (etwa im Mai) den Manen des Schöpfers selbst wie allen guten Geistern unseres Volkes in ästhetischer Kultur freudvoll-dankbar geopfert würde. Und nicht zuletzt endlich sollte, um diese Jahresfeste der Nation immer mehr auch den Unbemittelten, im weitesten Umkreise, wenigstens einzeln und einmal im Leben, oder aber in Gruppen, Genossenschaften und mit bestimmter Wiederholung, als »Erlebnis« leichter zugänglich zu machen, der bereits bestehende, aber unzulängliche Festspiel-Stipendienfonds durch energische Sammlungen im ganzen Reiche bis zur vollen Leistungsfähigkeit der Gewährung freien Eintrittes und Sicherung kostenloser Reise nach Bayreuth für sämtliche Festspielbesucher (nach dem alten, demokratischen Ideale Wagners!) gespeist und rentabel stets verwaltet, überhaupt umsichtig-geschicktest von Staats-, Volkes- oder Erblassers wegen vermehrt werden. Dann, und auch nur dann erst, stünde das unser einzig würdige National-Denkmal auf R. Wagner vollendet, hätte und besäfse der unermefslich grofse Meister das seiner Bedeutung und seinem Idealwerte für uns allein angemessene Monumentum aere perennius, als welches das peinliche »Mal von unserer Zeiten Schande«, den leidigen »Fall Leichner«, wirklich überdauern würde — nämlich im Herzen und Bewufstsein seines liebenden Volkes selber ....

Das wären so unsere Vorschläge, Empfindungen wie Gedanken, zur würdigen Dankmalfeier (wie ein Druckfehler jüngst merkwürdig tiefsinnig lesen liefs) und für das echte Wagner-Monument, nicht im Tiergarten des Berliner Freisinns, sondern im Bayreuther Menschheits-Paradiese! Ganz ohne Frage, das sind recht stolze und überaus vornehme »Idealismen«. Aber sind es darum schon Utopien, oder selbst »Ideologien«? Im Gegenteil, wir schmeicheln uns vielmehr, dafs sie um einige Grade vernünftiger, sinngemäfser und praktischer sogar als die *Thode*schen von ehedem sich anlassen. Bliebe daher mit aller Inbrunst nur zu hoffen und als Ziel aufs innigste zu wünschen, dafs dieser Same in der augenblicklichen günstigen und warmen Stimmung, bei der so überraschend weitgehenden »volkstümlichen« Begeisterung für den Namen Wagner doch ja auf ein recht gutes Erdreich fallen möge! Denn, wahrlich, das gäbe wohl erst ein hehres und geweihtes Wagner-Fest, so recht nach dem hl. Geiste der Kunst, wenn alles das oben Angeführte zusammen erst einmal grundsätzlich von uns begründet und als Institution ewig-fest gegründet vor uns stände, in hoher und edler »Stiftung« eines freien »Volkes der Dichter und Denker«, als klar ausgesprochener »Wille der Nation« gesetzlich »eingetragen« gleichsam und notariell »verbrieft« sozusagen, also dafs daran, wie an der Grundfeste einer einmal gegebenen Verfassung, kein Rütteln und kein Deuteln mehr wäre. »Hört ihr den Ruf? So danket Gott, dafs ihr berufen, ihn zu hören!« — darf es da wohl wieder einmal heifsen; »danket eurem Gotte!« nämlich: dafs euch durch ein Gnadengeschenk des Himmels solche äufsere Veranlassung geboten ist und die erwünschte Gelegenheit einmal offenkundig winkt, vor aller Welt in köstlicher, reiner Eigenart zu zeigen, was deutsch ist, und zu bewähren, was euch die Kunst und was sie gilt! Oder aber soll auch dieser Ruf im Festestrubel unserer Tage, ungehört wie die bekannte

»Stimme eines Predigers in der Wüste«, eitel wiederum verhallen? Freilich sagte auch einmal ein feiner Schriftsteller: Jeder Prediger ist ein Prediger in der Wüste, weil überall da, wo gepredigt wird, die Leute Reifsaus nehmen. Wohlan, »predigen« wir also nicht erst — erwarten wir, bestimmt, fest und zuversichtlich!

Lose Blätter.

Bayreuther und Münchener Ringtempi.

Die »Auffassung« des Dirigenten spielt der modernen Kritik gegenüber eine grofse Rolle. Ehedem setzte man alles daran, objektiv wiederzugeben. Auch heute ist dieses Bestreben jedem wirklich grofs denkenden Stabführer zu eigen; wohl aber bemüht sich die Kritik, die in unseren Tagen viel mehr als ehedem bestrebt ist, als Eigenkunst angesehen zu werden und gar gerne mit ihren subjektiven — oft gewaltsam subjektiven Ansichten den eigentlichen Zweck ihres Daseins verhüllt oder ihn lediglich zum Träger ihrer hochsteigenden Individualität macht, Eigenarten zu entdecken und mit den Kennzeichen ihres Urteils — sei es gut oder schlimm — möglichst »plastisch« und dauerhaft auszustatten.

Und das deutsche Lesepublikum ist noch heute dem Rufe getreu, »alles Gedruckte zu glauben«. Aus dem Tagesbericht der Presse werden auf diese Weise nur zu oft Sagen und Mythen, die sich nie wieder aus der Welt schaffen lassen. So geriet z. B. *Felix Mottl* in den Ruf eines »Schleppers« ohne gleichen.

Was an dem ist, möge an nachfolgender Tabelle nachgewiesen werden, die in dürren, aber doch deutlichen Zahlen zu uns spricht. Die »Tempi« der Dirigenten sind ja stets die erste Beute der Kritiker, und München und Bayreuth in ihrem Kampf um das reine Erbe *Wagners* mögen einen zweiten, nicht uninteressanten Anlafs bieten, diese Ziffern sprechen zu lassen, die — es sei ausdrücklich bemerkt — genausten Aufnahmen entsprechen und jeden Zweifel an ihrer Genauigkeit ausschliefsen.

Wir geben hier also eine Tabelle der Dauer sämtlicher Ringakte unter den berühmtesten Dirigenten der Bayreuther und Münchener Festspiele:

		Hie Bayreuth			Hie München	
		Hans Richter	Felix Mottl	Siegfried Wagner	Franz Fischer	Herman Zumpe
Rheingold	. . . . .	2 Std. 30 Min.	2 Std. 30 Min.	2 Std. $24^1/_2$ Min.	2 Std. 30 Min.	2 Std. 30 Min.
Walküre	1. Akt	1 „ $4^1/_2$ „	1 „ 7 „	1 „ $7^1/_2$ „	1 „ 7 „	1 „ 12 „
	2. „	1 „ 31 „	1 „ 31 „	1 „ 30 „	1 „ 33 „	1 „ 38 „
	3. „	1 „ 9 „	1 „ 7 „	1 „ 7 „	1 „ 8 „	1 „ 10 „
Siegfried	1. „	1 „ $22^1/_2$ „	1 „ 21 „	1 „ 20 „	1 „ 22 „	1 „ 22 „
	2. „	1 „ 15 „	1 „ 14 „	1 „ 13 „	1 „ 16 „	1 „ 18 „
	3. „	1 „ 23 „	1 „ 20 „	1 „ 20 „	1 „ 23 „	1 „ 24 „
Götterdämmerung	1. „	1 „ $56^1/_2$ „	1 „ $56^1/_2$ „	1 „ 56 „	1 „ 58 „	2 „ — „
	2. „	1 „ 1 „	1 „ 3 „	1 „ $3^1/_2$ „	1 „ 5 „	1 „ 4 „
	3. „	1 „ $15^1/_2$ „	1 „ 15 „	1 „ 15 „	1 „ 16 „	1 „ 15 „
		14 Std. 26 Min.	14 Std. $24^1/_2$ Min.	14 Std. $16^1/_2$ Min.	14 Std. 38 Min.	14 Std. 53 Min.

Das Endergebnis ist sehr lehrreich: Bayreuths Tempi sind die bewegteren, München steht mehr am Boden einer ruhigen musikalischen Entwicklung. In Bayreuth ist wieder *Siegfried Wagner* mit dem Meisterwerk seines Vaters am schnellsten fertig. Ihm folgt *Mottl* mit einer Differenz von vollen 8 Minuten, und *Richter* entfernt sich von diesem blofs um $1^1/_2$ Minute. Das beweist die Objektivität der beiden Letztgenannten im Sinne des Meisters.

Fischer vertritt den »Ungestüm der Langsamen«. Zwölf Minuten länger wie *Richter* braucht er, um den Ring zu absolvieren und *Zumpe* legt sich eine weitere Viertelstunde zu, so dafs seine Leistung mit der *Siegfried Wagners* bereits um $36^1/_2$ Minute, das ist die volle Durchschnittshälfte eines Wagneraktes, differiert! *Mottls* Renommé als Schlepper ist damit für immer vernichtet, was er selbst am wenigsten bedauern wird.

Man wird einwerfen, dafs in unserer öden Zahlen-Tabelle Modifikationen innerhalb der einzelnen Akte gar nicht berücksichtigt sind. Das ist gewifs. Eine um so deutlichere Sprache sprechen aber dann die Ergebnisse, die bei Vergleichung der einzelnen Akte noch gar manches interessante Detail ergeben. Die Münchner Tempi sind überhaupt ein klares Bild von dem Streben unserer Zeit, der Einzelheit gerecht zu werden. Den Eindruck des Schleppens hatte man bei *Zumpe* merkwürdigerweise nur im »Siegfried«, und zwar am meisten, wie die Zahlen richtig andeuten, im zweiten Akt. Seine reiche Gliederung der Partitur verhütete eben das Aufkommen lähmender Empfindungen. Denn — und das ist die Moral: — Es kommt doch immer wieder allein auf die Feinheit und die Kraft des nachschaffenden Geistes an. Nur sie können uns geben, was gegeben werden soll. Und wir werden es um diesen Preis nicht bedauern, $36^1/_2$ Minute länger als gerade notwendig, dem Werk des Meisters gelauscht zu haben! T.

Richard Wagner als — Ballettänzer.

Im Verlag der Frauenzeitung (Herm. Seemann Nachf., Leipzig) ist ein Roman von *A. O. von Pozsony*: »Der Roman *Richard Wagners*, Herzensgeschichten des Komponisten« erschienen, der vielfach neues Quellenmaterial zum erstenmal verwertet. Wir entnehmen demselben ein interessantes Aktenstück, den Engagements-Vertrag des 21 jährigen *Wagner* ans Stadttheater in Würzburg, das als hinreichend kurioses Dokument seiner Zeit und als Beweis für *Wagners* unerschütterlichen Glauben an seine Kunst und Energie für sich selbst sprechen möge:

Engagementsabmachbung.

»Unter Bürgschaft der Frau Johanna Geyer, Rosalia Wagner, Schauspielerin, in Pichhof in Leipzig sefshaft, und des Herrn Albert Wagner, Sänger, Schauspieler und Regisseur, in Würzburg sefshaft, für Pünktlichkeit, Gehorsam des minorennen Richard Wagner, bisher Student der Musik in Leipzig, Sohn der Schauspielerswitwe Johanna Geyer, wird derselbe vom Tage der ersten Tätigkeit bis Sonntag vor Palmarum 1834 als Choreinstudierer für das Stadttheater in Würzburg aufgenommen. Richard Wagner wird hauptsächlich als Choreinstudierer beschäftigt werden. Derselbe hat aber, wozu er und die Bürgen für seinen Fleifs Genehmigung und Zusicherung erteilen, nötigenfalls auch als Mitwirkender sprechender und stummer Rollen in Schauspielen, Tragödien und ebenfalls in mimischen Gruppen im Ballete, soweit erforderlich, sich nützlich zu machen. Im Falle Ungehorsam, Unbotmäfsigkeit steht der Direktion zu, Herrn Richard Wagner nach den Theatergesetzen zu strafen. Sollte erforderlichenfalls das Einkommen des Richard Wagner die über ihn verhängten Strafen nicht decken, so verpflichten sich die oben genannten Bürgen, der Direktion die Bufsen für Richard Wagner zu bezahlen.

Richard Wagner hat seine ganzen Kräfte und Dienste, soweit sie gebraucht werden, zu jeder Zeit der Direktion des Stadttheaters zu Verfügung zu überlassen, wofür ihm nach pünktlicher Erfüllung allmonatlich 10 Gulden, sage schriftlich zehn Gulden, Rheinisch von der Direktion als Verdienst ausbezahlt wird.« T.

Der mehrstimmige Gemeindegesang.

In der No. 8 d. Bl. wird aufgefordert, sich über Erfahrungen oder Nachahmungen auszusprechen, welche den mehrstimmigen Gemeindegesang betreffen, wie er in einem Artikel der »Musica sacra« durch einen Chordirigenten empfohlen wird. Da aber jegliche Anleitung dazu fehlt, so sei es mir vergönnt, ein wenig näher auf die Sache einzugehen.

Wenn man in einem Gottesdienste mitten unter der Gemeinde sitzt, so hört man ab und zu auch mehrstimmigen Gesang, d. h. mancher singt der Bequemlichkeit wegen die Melodie eine Oktav tiefer, ein anderer versucht auch, eine zweite Stimme sich zu machen; ob dies zur Orgelbegleitung pafst, oder nicht, und ob es andere etwa stört, ist den Betreffenden ganz gleich. Der Chor in der englischen Hochkirche besteht aus Herren und Knaben, die alle uniformiert sind. Sie tragen eine Art schwarzen Talar und darüber ein kürzeres weifses Chorhemd. Sie betreten bei Beginn des Gottesdienstes, aus einer anstofsenden Sakristei kommend, in geordnetem Zuge, die Knaben voran, das Schiff der Kirche und nehmen im Chorraum vor dem Altar ihre Plätze ein, befinden sich also nicht auf dem Orgelchor. In manchen kleineren Kirchen findet man allerdings auch die Einrichtung, dafs die Orgel sich unten im Kirchenschiff befindet zur Seite des Altars. Der Organist trägt das gleiche Gewand. Alle Gesänge werden mit Begleitung der Orgel ausgeführt. Dieselben bestehen aus zwei Teilen. Man singt zunächst 2—3 Psalmen. Die Melodien sind recht einförmig, bewegen sich zumeist die ersten 5 Stufen der Tonleiter aufwärts, resp. abwärts und werden in einem sehr schnellen Tempo ausgeführt, so dafs es für den Neuling grofse Schwierigkeiten macht, auch nur mit dem lesenden Auge zu folgen. Der Chor singt vierstimmig, die Gemeindeglieder singen die Oberstimme, viele von den männlichen Zuhörern singen eine Art Bafsbegleitung dazu, die sie wohl nach und nach in der Kirche oder Schule erlernt haben. Der zweite Teil der Gesänge besteht aus Kirchenliedern. Chor und Gemeinde singen mit Orgelbegleitung in derselben Weise, wie oben angegeben. Die Melodien gleichen vielfach unsern deutschen Volksliedern, haben nicht die Form unserer Choräle.

Das ist aber noch kein mehrstimmiger Gemeindegesang im Sinne des Herrn Referenten. Letzterer meint allerdings: »Die Sache hat manches gegen sich: wird der Gesang klangvoll genug sein? wird er nicht zu dünn werden? wie wird sich die Sache machen, wenn das Volk anfängt, mehrstimmig zu singen?« — Da über die Art der Ausführung nichts gesagt wird, scheint es der Herr Chordirigent der Gemeinde vollständig zu überlassen, in welcher Weise dieselbe mehrstimmig singen will, und würde sich das so gestalten, wie bereits oben angedeutet. Zunächst stellen sich einem Versuche, mehrstimmigen Gemeindegesang einzuführen, ganz besondere Schwierigkeiten entgegen. Wenn selbst eine Gemeinde aus lauter gut musikalischen Personen bestände, müfsten dieselben Noten zur Hand haben, welche mit der Begleitung durch Orgel oder Chor genau übereinstimmen, um einen mehrstimmigen Gesang auszuführen. In der Schweiz z. B. enthalten die Liedertexte vorangedruckte Melodien, so dafs es dem einzelnen möglich wird, die Melodie richtig zu singen. Für mehrstimmigen Gemeindegesang müfsten erst Gesangbücher geschaffen werden, in welchen der ganze 3- oder 4stimmige Satz jedem Texte vorgedruckt wäre. Das würde aber einer Gemeinde, welche nur zum kleinsten Teile davon Gebrauch machen könnte, wenig nützen. Vorausgesetzt aber, es wäre möglich, eine zu mehrstimmigem Gesange vollständig geeignete Gemeinde aufzufinden, so würde der Erfolg dennoch ein zweifelhafter sein, da die zerstreut sitzenden verschiedenen Stimmen nicht die Wirkung haben können, wie in einem geordneten Chore. Sollte es aber einer andächtigen Stimmung bei dem Gesange der Lieder nicht Abbruch tun, wenn der einzelne zu sehr auf die Noten achten müfste? — Die Melodien singen alle auswendig, und ein so vielstimmiger Melodiengesang ist so erhebend und mächtig, wie es ein mehrstimmiger Gemeindegesang nimmermehr sein könnte. —

Vor einiger Zeit wünschte man die Rückkehr zu rhythmischen Chorälen und machte ich damit einen Versuch in einer liturgischen Andacht. Ich liefs die Melodie im Programm abdrucken, der Chor sang eine Strophe vor und die Gemeinde darauf die 2. Strophe mit Orgelbegleitung nach. Es klang etwas schüchtern, doch wäre nicht einmal soviel zu erreichen gewesen, wenn die Noten dem Texte nicht vorgedruckt gewesen wären. Im Hauptgottesdienste sehr grofser Gemeinden und Kirchen ist ein präziser rhythmischer Gemeindegesang nicht zu erzielen, sobald der Rhythmus komplizierter Natur ist. Ich warne daher vor Versuchen, die resultatlos bleiben müssen.

R. Thoma-Breslau.

Nachschrift des Herausgebers.

Man denkt sich vielleicht die Sache schwieriger als sie ist. Natürlich mufs man von vornherein davon absehen, an jedem Sonntage und jeden Choral vierstimmig von der Gemeinde singen zu lassen. Auch mufs man nicht an einen stilreinen vierstimmigen Chorgesang denken, sondern an einen echten Volksgesang einer grofsen Masse, in dem die Melodie stets in Oktaven mitgesungen wird. Einen gut gesetzten Orgelbafs singen

normal-musikalische Männer ohne großse Vorbereitung richtig mit, das weiſs ich aus bestimmtester Erfahrung. Für eine oder zwei Mittelstimmen 10, 20, 30 Leute zu finden, ist keine Hexerei. Alle übrigen d. h. die schwächsten Sänger, die meist »nichts verderben« und »nichts gut machen« singen wie jetzt die Melodie. Ich lasse in der Hofkirche zu Gotha hin und wieder den Choral »Jesu, geh' voran« (in Albert Beckers Tonsatz) und »Ach bleib mit deiner Gnade« in gewissen Versen vom Chore bei leisester Orgelbegleitung vierstimmig singen. Sobald ein solcher Vers beginnt, paſst sich die Gemeinde im Stärkegrad dem Chorgesang an und singt die Melodie schwach mit (manche Glieder mögen auch schon andere Stimmen mitsingen), und der mehrstimmige Gemeindegesang ist in seinen Anfängen vorhanden. Wenn nun planmäſsig mehrere solcher Choräle eingeübt werden und an bestimmten Festtagen — ich denke speziell an den Charfreitag — unter vollständigem oder teilweisem Zurücktreten der Orgel gesungen werden, so muſs das ganz feierlich wirken, selbst wenn es an und für sich nicht wirkungsvoller wäre als der einstimmige Gesang mit Orgelbegleitung, schon weil es aus dem Rahmen des Alltäglichen — in diesem Sinne des Allsonntäglichen — herausfällt. Das Korrespondenzblatt, welches in No. 8 auf die Hauptverhandlung des Gothaer Chorverbands Bezug nimmt, sagt, die Frage des mehrstimmigen Gesanges sei nicht sowohl eine technische als eine liturgische; und man werde grundsätzlich für den Gemeindegesang die Einstimmigkeit festhalten müssen. Gut: Halten wir in der Regel an diesem Grundsatze fest, gestatten wir aber hier und da eine wohltätig wirkende Ausnahme.

Thüringer Kirchenchorverband.

(Auskunft auf Anfragen von verschiedenen Seiten.)

Der Zweck des Thüringer Chorverbandes wird sein: Hebung des Chor- und Gemeindegesanges sowie des Orgelspiels in Thüringen.

Wie früher schon mitgeteilt wurde, denkt man nicht daran, den bereits bestehenden bis jetzt ca. 70 Chöre umfassenden gothaischen Chorverband zu einem Thüringer Chorverband auszubauen und dadurch Gotha zum Mittelpunkt des Verbands zu machen. Man arbeitet vielmehr darauf hin, daſs die Chöre in den Thüringer Ländern sich erst zu Landes- resp. Bezirksverbänden zusammenschlieſsen und dann zu jener gröſseren Vereinigung zusammentreten. Die Spitze dieser Vereinigung wird abwechselnd in den Mittelpunkten der Einzelverbände liegen, ähnlich, wie es früher im Thüringer Sängerbund der Fall war.

Als Mittelpunkte der Landes- resp. Bezirksverbände denkt man sich die Städte: Altenburg, Arnstadt, Eisenach, Gera, Gotha, Greiz, Meiningen-Salzungen, Rudolstadt, Saalfeld, Sondershausen, Schleiz und Weimar. Nicht nur die Chordirigenten und Organisten sollen Vertreter der Chöre sein, sondern auch der erste Geistliche in jedem Orte. Um den Zwecken des Verbands zu dienen, will man in erster Linie Bedacht nehmen, an jedem Orte, auch im kleinsten, einen Kirchenchor ins Leben zu rufen, und sollte es nur ein einstimmiger Kinderchor sein. Den Chorleitern und Vertretern der Chöre, ebenso den Organisten wird man durch gesprochenes, sowie durch geschriebenes Wort und durch festliche Veranstaltungen Belehrung und Anregung geben. Geeignetes Notenmaterial allen musikalischen Kirchenbeamten zu verschaffen, soll eine eifrige Sorge des Verbands sein. Auf die Weiterbildung der Organisten und Chorleiter sowie auf ihre finanzielle Besserstellung wird im Interesse des allgemeinen Zweckes Bedacht genommen werden.

Dem schönen Ziele, ein einheitliches Gesangbuch für ganz Thüringen zu schaffen, kann der Verband nur mittelbar dienen; aber er kann es mit Erfolg, weil die nach dieser Richtung ausschlaggebenden Persönlichkeiten, die Geistlichen, in seinen Reihen sein werden und weil die einheitliche musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste notwendig auch einen einheitlichen Gemeindegesang nicht nur in Bezug auf die Form desselben, sondern auch auf seinen Text-Inhalt zur Folge haben wird. So groſs die Schwierigkeiten sein mögen, ein Reichsgesangbuch zu schaffen wegen der groſsen Verschiedenheit der deutschen Bevölkerung in Hinsicht ihrer religiösen und ästhetischen Anschauungen, so leicht ist es, ein Gesangbuch für die Thüringer Lande, in denen jene Gegensätze nur in geringem Maſse vorhanden sind, zu schaffen.

Auch die Herstellung einer einheitlichen Liturgie kann nicht direkte Aufgabe des Verbands sein, aber die Wege zu ihr kann er wohl ebnen helfen.

So sehen wir, daſs ein reicher Segen dem anzustrebenden Zusammenschluſs erblühen könnte. Und durch den wünschenswerten Anschluſs an den allgemeinen deutschen Kirchengesangverein würden ihm noch andere bedeutungsvolle Aufgaben erwachsen, auf die heute einzugehen keine Veranlassung vorhanden ist. Rabich.

Organisten-, Kantoren- und Schuldienst in Baden.

Schon durch das Elementar-Unterrichtsgesetz von 1868 ist die gesetzliche Verbindung der kirchlichen Dienste, namentlich des Meſsner-, Glöckner- und Organisten-, sowie des Vorsängerdienstes mit dem Schuldienste für aufgehoben erklärt. Im Anschluſs an diese Bestimmung wollte jedoch das Gesetz von 1892 Vorsorge dafür treffen, daſs nicht etwa durch die grundlose Weigerung eines Lehrers, den ihm angebotenen Organisten- bezw. Vorsängerdienst anzunehmen, wegen der hieraus möglicherweise sich ergebenden Beeinträchtigung der Feier des öffentlichen Gottesdienstes Ärgernis erregt und der Gemeindefriede gestört werde und bestimmte folgendes: »Volksschullehrer, die einen durch die zuständige kirchliche Behörde ihnen angetragenen für die Kirchengemeinde, welcher der Lehrer selbst angehört, auszuübenden Organisten- bezw. Vorsängerdienst — überhaupt oder unter den angebotenen Bedingungen — anzunehmen sich weigern, können auf Antrag der kirchlichen Oberbehörde durch die Oberschulbehörde zur Übernahme des Dienstes angehalten werden. Dabei sind durch die Oberschulbehörde nach Anhören der Kirchenbehörde und des Lehrers der Betrag der Vergütung, sowie nötigenfalls die weiteren Bedingungen festzusetzen, von deren Leistung bezw. Einhaltung die Verpflichtung des Lehrers zur Übernahme des Dienstes abhängig sein soll.« Das Verhältnis des Lehrerorganisten und Kantors zur Kirchenbehörde beruht demnach auf einem Vertrage zwischen den Beteiligten, auf dessen Abschluſs wohl die Oberschulbehörde, aber nicht die Oberkirchenbehörde — zum wenigsten nicht direkt — Einfluſs hat. Es ist demnach gesetzlich der Lehrer nur Schulbeamter — nicht auch Kirchenbeamter. — Sehr klar ist das badische Gesetz in Bezug auf die sogenannten niederen Kirchendienste. Es verbietet einfach dem Lehrer die Übernahme derselben. R.

Allerlei aus der Praxis.[1])

Zum Vortrag des Chorals: »Tut mir auf die schöne Pforte«.

Der Choral: »Tut mir auf die schöne Pforte« bietet in seiner ersten Verszeile dem Gemeindegesang eine gewisse Schwierigkeit. Die Zeile lautet bekanntlich:

pf

Es widerstrebt der Gemeinde, die beiden letzten Töne im 2. Takte streng im Rhythmus (ich denke mir das Tempo ungefähr M. M. 84) zu singen, und sie hält infolgedessen auf jedem Ton, als ob ein Halter über der Note sei. Dadurch verliert aber die Melodie außerordentlich an ihrer Frische, und da diese Frische ihr größter Vorzug ist, so verliert sie in ihr ihr Bestes. Es ist nun von einer Seite der Vorschlag gemacht worden, das Wort »Pforte« streng im Takt singen zu lassen, und dann eine Viertelpause zu machen, damit die Gemeinde Zeit zum Atmen habe. Es stellt sich jedoch heraus, daß dann die Gemeinde die zweite Silbe von »Pforte« während der gewünschten Pause aushält und damit der leichten Silbe einen unberechtigten Vorzug vor der schweren gibt, der um so peinlicher wirkt, als beide Silben auf gleichen Tönen gesungen werden. Deshalb ist es am besten, die beiden Töne nur etwas zu dehnen, eine Vortragsart, die man durch das Tenutozeichen (—) andeutet. Ein geschickter Organist kann schon durch Absetzen der Akkorde die Gemeinde zwingen, so zu singen, wie es diesem Vorschlag entspricht.

Geistliche Volksweisen.

Die meisten neuen Choralbücher haben neben den eigentlichen Chorälen auch eine Reihe von sogenannten geistlichen Volksweisen aufgenommen. Diese letzteren werden von der Gemeinde mit großer Vorliebe gesungen und deshalb hier und da bei der Auswahl für den Gottesdienst bevorzugt. Hierin liegt eine Gefahr für den Kirchengesang. So sangbar und »hübsch« die Melodien: »Ich bete an die Macht der Liebe«, »Harre meine Seele«, »Laßt mich gehen«, »Mit dem Herrn fang alles an«, »O du fröhliche, o du selige«, »So nimm denn meine Hände« sind, so leiden sie doch an allzugroßer Weichheit und einer gewissen Sentimentalität und stehen deshalb dem strengen Choral gegenüber in einem Verhältnis wie etwa das Zuckerbrot zur guten Hausmannskost. Wie wir aber das Zuckerbrot nicht zur gewöhnlichen Speise machen dürfen, ebensowenig dürfen wir jene Melodien zu Kerntruppen des Gemeindegesangs erheben, wenn wir nicht Gefahr laufen wollen, ihn seiner Kirchlichkeit zu berauben.

Modulationen.

An den Modulationen erkennt man den künstlerisch begabten und geschulten Organisten. Es ist leicht, durch irgend einen Septimenakkord oder auch nur durch einen Dreiklang in eine gewünschte Tonart zu kommen: Schlußtonika, Überleitungsakkord und neue Tonika genügen ja in den meisten Fällen. Aber wie herb klingt das! Schon besser ist es, wenn jemand die Verwandtschaft der Akkorde so fühlt, daß er ohne jene Herbheit rein akkordlich, wenn auch auf einem etwas verlängerten Wege, zu seinem Ziele kommt. Wirklich künstlerisch aber ist erst eine Modulation, die auch das melodische Moment berücksichtigt. Wenn z. B. der Chor eine Motette gesungen hat und der Organist hat die Aufgabe, die soeben verklungene Motette modulatorisch mit dem nachfolgenden Gemeindeliede zu verbinden, so muß die Modulation nicht nur die vom Chor gesungene Harmonie, sondern auch die Melodie in ihren Schlußtakten ergreifen und muß nicht nur in die Harmonie, sondern auch in die Melodie des Gemeindeliedes hinüberleiten. Es ist freilich eine schwere Kunst, um so schwerer, als jede Langatmigkeit vermieden werden muß. Wir hoffen, gelegentlich einmal eingehender auf die Sache zurückkommen zu können. R.

[1]) Für diese Rubrik sind Anregungen aus dem Leserkreise stets erwünscht. D. Herausgeber.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 13. September. — Am 18. August begann das neue Spieljahr im Königlichen Opernhause mit »Carmen«, am 12. September im Theater des Westens mit »Dalibor«. — Der Bizetschen Oper, in der man an Fräulein *Destinn*, wenn sie die Titelgestalt verkörpert, stets eine rechte Freude hat, folgte der »Fliegende Holländer«, bei dem ich wenigstens stets froh bin, wenn die genannte Sängerin nicht darin tätig ist. Die in Bayreuth ihr einstudierte Auffassung, nach der Senta in krankhafter Erregung, halb ihrer nicht bewußt, den Entschluß faßt, den Holländer zu erlösen, ist doch das gerade Gegenteil der Anweisung des Meisters, der vor aller falschen Sentimentalität warnt. Frau *Plaichinger* stellte die Senta diesmal dar und zwar als gesundes, doch stark empfindendes Mädchen, das nicht unter dem Einflusse einer geheimnisvollen Macht, sondern aus tiefem Mitleid heraus in freier heldenhafter Entschließung sich für den bleichen Mann als Opfer darbietet. — Die Gesamtaufführung des Wagnerschen Werkes ist bei uns augenblicklich recht unerquicklich, da nicht nur die Sänger und das Orchester in dieser Besetzung und unter dieser Leitung viel zu wünschen lassen, sondern auch besonders die Inscenierung ungenügend ist.

Weit früher, als wir es erwarten durften, schwang der Wiesbadener Kapellmeister Professor *Schlar* in unserm Opernhause den Taktstock. Es geschah bei den zwei, gelegentlich der Herbstparade auf Allerhöchsten Befehl gegebenen Festvorstellungen. Am ersten Abende führte er nur die Begleitmusik vor, die er zu dem Manöverbilde »Döberitz« geschrieben hat, am zweiten J. Brülls »Goldenes Kreuz«, das in Berlin 1875 seine Erstaufführung erlebte. Die schlichte Musik läßt man sich noch gefallen, den kindlichen Text kaum noch. Man ist verwöhnt und hat gelernt. Man fragt mehr als früher nach Inhalt und Zusammenhang und findet dann, wie albern und unwahr die ganze Geschichte ist. Schon das ohne Grund plötzlich eintretende Sprechen, nachdem bis dahin jeder sich des Musikausdrucks bediente, stört uns heute. Das tut auch die lodderige Sprache früherer Tage. »Ich werde sofort das Mahl richten« sagt Therese. Das ist wohl österreichisch, aber nicht deutsch. Die Schriftsprache kennt, der Norddeutsche versteht das Wort »richten« in dieser Bedeutung gar nicht. Und französisch wieder ist das immer noch auf unsern Bühnen heimische »Ja, mein Sergeant«, »Nein, mein General«. Das sollte einmal in Wirklichkeit ein deutscher Soldat sagen! Er würde

mich dauern. Ferner hörte man in dem aus dem Französischen stammenden »Goldenen Kreuze« folgendes: Wie heifsen Sie? — Therese, Ihnen zu dienen. — Wer sind Sie? — Die Wirtin, Ihnen zu dienen. — Was soll denn das uns durchaus fremde à vous servir in unserer Sprache! — Was nun die Aufführung des Werkes anbelangt, so hat sie das Auditorium aufs angenehmste überrascht. Sie war tatsächlich musterhaft und tat nach der ganz ungenügenden des »Holländer« ordentlich wohl. Herr *v. Hülsen* selbst hatte sich der Inscenierung angenommen — ich habe an Bühnenbildern, Gruppierungen und scenischen Einzelleistungen in Stücken dieser Art nichts Hübscheres und Natürlicheres gesehen. Das Musikalische kam in Klang und Ausdruck fein ausgearbeitet heraus, sorgfältig abgestuft klangen die Chöre, auch mit guter Textbehandlung wurde gesungen und das Orchester schmiegte sich dem Gesange genau an. Was nun J. Brüll recht war, das — denke ich — sollte auch Mozart so wie den andern Grofsen billig sein.

Friedrich Smetanas »Dalibor« hat über dreifsig Jahre gebraucht, den Weg von Prag nach Berlin zu machen. Allerdings wurde die Oper erst vor sechs Jahren in Wien durch *M. Kalbeck* mit deutschem Texte versehen. Aber fast könnte man wünschen, das Werk sei nicht erst einstudiert worden, denn halten kann es sich keinesfalls und statt eines Genusses bringt es nur eine Enttäuschung für den, der, gleich uns in Berlin, die »Verkaufte Braut« und den »Kufs« kennen gelernt hat. Zunächst ist das Textbuch von Josef Wenzig recht schwach. Die Handlung — wenn man die Geschehnisse so nennen darf — setzt sich aus Teilen des »Lohengrin«, des »Fidelio« und anderer bekannten Bühnenstücke zusammen, und so wirken die betreffenden Scenen wie vertrocknete Blumen, die da freilich schön erblühten, wo man sie brach. — Die Musik ist immerhin von einem echten Musiker, dem viel einfiel, und der viel konnte. Sie klingt auch, aber hier quillt sie nicht so recht. Mit dem Volksmäfsigen findet sich der tschechische Tonsetzer stets prächtig ab, da fliefst ihm die Musik aus dem Herzen, fürs Heldenhafte aber findet er den rechten Ausdruck nur schwer. Dabei neigt er auch mehr zum Malen als zum Gestalten, und wo die Rinne des Gedichts flach wird, da geht die Musik gern über die Ufer und sucht sich einen eigenen Weg. So gibt es in »Dalibor« wiederholt Musik, die um ihrer selbst willen, nicht des Textes wegen da ist, in der Oper also überflüssig, vielleicht sogar störend erscheint. Dem ganzen Werke, das von Empörung und Streit handelt, fehlt in der Musik das Heroische. Mit warmem Blute erscheint sie erst erfüllt, wo zwei Herzen sich auf Tod und Leben verbinden. — Man könnte für Smetanas nicht bedeutende Dalibor-Musik mit der entschuldigenden Erklärung eintreten, er sei ein zu wahrer Künstler gewesen, um dies hohle, wertlose Textbuch in echte, seinem Können ganz entsprechende Musik zu fassen. — Die Aufführung freilich tat nichts, die Schwächen des Werkes zu mindern, liefs sie vielmehr allzudeutlich hervortreten. Herr *A. Prasch* begann mit demselben seine Direktionstätigkeit. Als Kapellmeister war *H. Pfitzner* tätig, der die Oper sorgfältig einstudiert hatte, aber die Sänger nicht leistungsfähiger machen konnte als sie sind. Und gerade die Vertreter der Hauptrollen erwiesen sich als mehr oder weniger unzureichend. — Der Beifallslärm der Geladenen und der Angehörigen der Sänger konnte Kundige nicht darüber täuschen, dafs die Erstaufführung unter der neuen Direktion kein Erfolg war.

Nun haben auch wir einen »Sängerwettstreit« gehabt. Ein hier bestehender »Rheinischer Männergesangverein« hatte dazu eingeladen, und 17 der kleineren Vereine aus der Hauptstadt, aus Potsdam, sowie aus den Vororten waren der Einladung gefolgt. Der schwächste Chor zählte kaum 20, der stärkste etwas über 50 Sänger. In einem Saale der Brauerei Friedrichshain fand das Konzert vor einer sehr zahlreichen Zuhörerschaft statt. Jeder Verein trug ein selbstgewähltes Stück und aufserdem den für diesen Zweck verfafsten Chor »Das einsame Kirchlein« von Edwin Schultz vor, und das siebzehnmal hören zu müssen, darum waren die Preisrichter nicht zu beneiden. Zum Vortrage des Kalliwodaschen Chores »Wenn sich der Geist auf Andachtsschwingen« gesellte sich auch der Rheinische Verein den übrigen. Die Leistungen der einzelnen Chöre waren natürlich recht ungleich, einige kaum mittelmäfsig, andere ganz erfreulich. Den Ehrenpreis erhielt der Seegersche Männerchor, den übrigens der neueste Musiker-Kalender unter den 26 Berliner Männergesangvereinen nicht aufführt. Rud. Fiege.

Dresden. Noch ruhen für uns musikalische Berichterstatter, »im Zeitenschofse die schwarzen und die heitern Lose«. Aber so ganz vertrauensvoll, dafs es nur gesagt sei, sehen wir bierorts der Zukunft, wenigstens was die Oper anlangt, nicht entgegen. Es läfst sich nicht in Abrede stellen, die vorige Saison hielt auch nicht annähernd das, was sie anfänglich versprochen hatte. Und dazu kam, dafs auch sonst eine »glückliche Hand« in der Oberleitung des Königl. Instituts zu fehlen schien. So waren besondere Gewinne in Form von Engagements junger talentierter Kräfte für das Opern-Personal nicht zu verzeichnen, und man sieht nicht ohne einige Bedenken in die Zukunft, wenn man an den Rang denkt, den das Königl. Institut der Überlieferung zu Folge unter den Deutschen Bühnen einnimmt. Wir wollen deshalb sicher nicht gleich den pessimistischen Ton anstimmen. Wir räumen gern ein, dafs man auch in letzter Zeit manche Mafsnahme traf, gegen die sich nichts einwenden liefs. So ist z. B. Herrn *v. Barys* Stimme unter allen Umständen so viel wert, dafs man die hinderliche Kurzsichtigkeit des Sängers weniger in Rechnung stellte und dafs man es »mit ihm versuchte«. Vielleicht, dafs hier auch noch Bayreuth, das sich dieses neuen Heldentenors annehmen will — natürlich aus eigenstem Interesse — helfend eingreift; denn dort werden die angehenden Künstler nötigenfalls »gedrillt«. Wir gehören auch zu denen, die das Engagement von Frau *Rocke-Heindl* unter den jetzigen Umständen und angesichts der durch ihren Gesundheitszustand verschuldeten Unzuverlässigkeit von Frau Wittich aufrichtig gutheifsen, sichert es uns doch zweifellos den Besitz einer sehr schätzenswerten »verwendbaren Kraft«, einer Sängerin vor allen, die singen kann. Andererseits aber schütteln wir auch wieder über manches bedenklich das Haupt. Wo bleibt die ersehnte Vertreterin des jugendlich-dramatischen Fachs, die dereinst Erbin des Ruhmes einer Malten und man darf bereits auch sagen einer Wittich zu werden das Zeug hat? Scharen junger Sängerinnen hat man »ausprohiert«. Ob man nicht »zufällig« wieder — auch die Destinn sang seinerzeit hier Probe! — die talentierteren ziehen liefs. Diese singen manchmal nicht so korrekt und im Takt, wie der Herr Kapellmeister es wünscht. — Schade, dafs bei uns der früher »allmächtige« Schuch den Kampf aufgegeben, ruhebedürftig geworden zu sein scheint. Man weifs heute in der Tat nicht, wen man für das und jenes Engagement verantwortlich zu machen hat. Da wurde in Herrn Rüdiger ein Tenorbuffo »gewonnen«, der sich durchaus keiner sonderlich beifälligen Aufnahme bei

Publikum und Presse zu erfreuen hatte und ein Herr *Kiess* erschien auf der Bildfläche, dessen Gastspiels sich kaum noch ein Theaterbesucher erinnerte und der so etwas wie einen Scheidemantel-Nachfolger darstellen soll oder möchte. Da setzt man uns in Fräulein *Schenker* in anspruchsvollen Partien dramatischen und kolorierten Gesanges eine Sängerin vor, die nicht viel mehr als ein gewisses Mafs gesanglichen Könnens mitbringt. Ein Glück nur wäre es, wenn es sich bewahrheitete, dafs Fräulein *Krull* zunächst bleibt. Nicht als ob wir die Bühnenveranlagung der Dame besonders hoch bewerteten, aber sie hat unleugbar schöne stimmliche Mittel und ist doch unter allen Umständen eine verwendbare Vertreterin des jugendlich-dramatischen Fachs. Nun, im übrigen heifst es halt: abwarten. Ein famoser lyrischer Tenor soll uns in Herrn *Würthele*, wie es heifst, erstehen. Vielleicht bekommen wir dann auch noch einmal einen seriösen Basso von besonderen Eigenschaften. Herr *Wächter* hatte alles zu einem neuen Scaria oder dergleichen aufser dem Fleifs zu sprach- und gesangtechnischen Studien. So sieht es also nicht zu erfreulich aus, wenn man die Verhältnisse des Künstler-Ensembles der Dresdener Hofoper betrachtet. Die hervorragenden oder doch sehr tüchtigen Kräfte wie die Damen Wittich, v. Chavanne, Abendroth, Wedekind, Nast usw. und die Herren Perron, Scheidemantel, Burrian, Greder usw. finden bei den Rollenbesetzungen nicht allenthalben vollwürdige Partner, und so kommt mehr als eine recht ungleichwertige Vorstellung nicht zu stande, der man, als Dresdener Kind gewöhnt, mit Stolz auf seine Oper zu blicken, mit gemischten Empfindungen beiwohnt. Auch die jüngst bei Anwesenheit Sr. Majestät des Kaisers diesem gebotene »Festvorstellung«, bestehend in »Amelia«-Akten, machte davon keine Ausnahme. Also, wie gesagt, skeptisch gestimmt sieht man dem Kommenden entgegen. Vielleicht und hoffentlich aber kommt alles besser, wie man denkt. Dafs an der eigentlichen und obersten leitenden Stelle die besten Intentionen vorhanden sind, daran ist ja ohnedies nicht der leiseste Zweifel möglich. Schon die Planungen für den Winter zeigen, dafs dort bewufstermafsen ein Gewicht auf die Rangstellung des Königl. Instituts gelegt wird. Aufser der nachgerade als zu zahlende Schuld zu bezeichnenden Erstaufführung von *Bungerts* »Odysseus Tod« ist zunächst als Novität in Aussicht genommen *Leo Blechs* dreiaktige Oper »Alpenkönig und Menschenfeind« (Text nach Raimund von Richard Batka). Alsdann soll folgen *Massenets* »Manon« oder *Puccinis* »Bohème«. Auch ein überaus interessantes Gastspiel soll nicht fehlen. Mlle. *Akté*, die Primadonna der Pariser Grofsen Oper, die als Solistin für eines der grofsen Sinfonie-Konzerte der Königl. Oper gewonnen wurde, wird im Anschlufs an dieses Auftreten als Konzertsängerin im November auch als Opern-Diva Proben ihrer Kunst ablegen. — Die Dame ist Finnländerin von Geburt und wird, der deutschen Sprache mächtig, die Elsa im »Lohengrin« in diesem Idiom singen. Die Margarethe in Gounods gleichnamiger Oper folgt in der Originalgestalt, d. i. in französischer Sprache. Otto Schmid.

Leipzig. Nach halbjähriger Ruhezeit füllen sich allmählich wieder die hiesigen Lokalblätter mit den Anzeigen gröfserer in Sicht stehender Konzertaufführungen. Obenan steht das Institut der Gewandhauskonzerte mit der Erklärung: dafs es wiederum das Auftreten solistischer Kapazitäten zusichern könne; auch begannen bereits am 15. September die regelmäfsig allmontaglich stattfindenden Chorproben. Wie verlautet soll Richard Straufs mit seinem ebenso geistvollen wie schwierigen Orchesterwerke »Ein Heldenleben« (op. 40) den Reigen der Orchesteraufführungen mit eröffnen. — Neben dieser erfolgte die Ankündigung des berühmten böhmischen Streichquartettes: dafs es wiederum im Saale des städtischen Kaufhauses eine Reihe von Quartett-Abenden zu veranstalten gedenke — und zwar den 15. November, den 6. Dezember 1903, sowie den 3. Januar und 24. Januar 1904.

8532.

Kein Preisausschreiben wird bis jetzt einen ähnlichen Erfolg bezüglich der Beteiligung gehabt haben, wie das der »Woche« für 30 Lieder im »Volkston«: es wurden 8532 Kompositionen im Laufe von 2 Monaten eingeschickt. Da hiervon aber nur 30 prämiiert werden sollen, so müssen 8502 zurückgelegt werden. Fragt man sich nun, woher eine so grofse Beteiligung, so dürfte es nicht allein der Preis von 100 M für ein Lied gewesen sein, sondern die Aufforderung zur Komposition von einfachen »volkstümlichen« Liedern. Zur Lösung einer derartigen Aufgabe glaubte ein jeder von den 8532 berechtigt und befähigt zu sein. Unter dieser grofsen Zahl dürften doch wohl einige Hundert sich befinden, welche eines Preises würdig wären. Alle Achtung vor der Aufgabe, welche den 5 Preisrichtern gestellt wird! Es sind dies die Herren: Professor *Engelbert Humperdinck*, Professor *Karl Krebs*, General-Musikdirektor *Eduard Lassen*, Professor *Felix Schmidt* und General-Musikdirektor *Herman Zumpe*. Was wird bei einer so schwierigen Aufgabe den Ausschlag geben? Bei so viel Gleichwertigem müfste eigentlich zuletzt das Los entscheiden.

Der Berliner »Lokal-Anzeiger« veröffentlicht seit einiger Zeit die Mottos und Titel der eingesandten Kompositionen, von denen einige von dem Herkömmlichen abweichen, man liest z. B. »Wem nun der grofse Wurf gelungen, von Tausenden unter den 30 zu sein; wer, ach, so herrlich und göttlich gesungen, dafs ihr ihn wählet und setzet hinein. Wird er euch danken die Müh' und die Qual? Ich tät's, darum will ich es wagen einmal.« — »Ich denk«, verlorne Liebesmüh' mit drei — viertausend andern. Nun, bin ich bei den 30 nicht, dann mufs allein ich wandern.« — »Der Wehmut stille Träne rinnt, gleich dieser Melodie, mein strenges Preiskollegium. O wär' auch ich dabei! Wein' ob des armen Mägdleins Pech, nicht über meine Noten, sind diese traurig, nun dann wirf sie zu den andern Toten. (Liebeslied.) — »Fünf Herren nur sind sie; viele tausend Lieder streichen sie, also: »Richterstreichquintett«; werfen sie gar den Kritisierstift nieder (rein aus Verzweiflung), wird's ein »Streikquintett«. — Doch mögen diese 4 Beispiele genügen. Da die Wahl der Texte freigegeben war, so vertonte einer auch nochmals das Lied »Guter Mond, du gehst so stille«. Was wird aber der Preisrichter Herr *Lassen* dazu sagen, dafs es jemand gewagt hat, sein stimmungsvolles Lied »Allerseelen« nochmals in Musik zu setzen? Um dem Dargebotenen gerecht zu werden, entschliefst sich vielleicht die Redaktion der »Woche«, gleich mehrere Hefte »Im Volkston« erscheinen zu lassen. Das vor einiger Zeit erschienene erste Heft enthält 30 Lieder von Komponisten, welche zu einem Beitrage besonders aufgefordert wurden. Es läfst sich nicht behaupten, dafs diese Sammlung den »Volkston« so recht getroffen hätte, 3 bis 4 Lieder vielleicht ausgenommen. Hoffentlich werden die nun folgenden Hefte ein besseres Resultat ergeben.

Ein besonderes Zugmittel zu reger Beteiligung dürften drei weitere Preise von 3000, 2000 und 1000 M gewesen sein, welche drei Liedern zugesprochen werden sollen, die durch »Volksabstimmung« als die besten unter den 30 bezeichnet werden. Jeder Käufer (!) des Albums erhält nämlich eine Abstimmungskarte, auf welcher er 3 Lieder bezeichnen kann, welche ihm als die »sangbarsten und volkstümlichsten« erscheinen. Diese Art und Weise einer Abstimmung ist zwar originell, wird dadurch aber eine richtige Wahl getroffen werden? Viele Köpfe, viel Sinne! Und — kann man dies wirklich eine Volksabstimmung nennen? — R. Th.

Morwitz-Oper-Berlin. 1. Aug. 1903. *Umberto Giordanos*: »Fedora«, lyrische Oper in 3 Akten, Text nach *Sardous* Drama,

erlebte in Berlin ihre Erstaufführung. Trotzdem tropische Glut in und aufser dem Theater herrschte, war das »Berliner Theater« doch ausverkauft. Die Oper errang einen grofsen Erfolg, denn nach dem 2. Akte mofste der Vorhang 5 mal, nach dem dritten sogar 11 mal aufgezogen werden. Die Hauptrollen lagen in den Händen der Prevosti und des Tenors *Gröbke*. Beide waren ihren grofsen Aufgaben gewachsen and während die Prevosti durch inneres, leidenschaftliches Spiel fortrifs, begeisterte *Gröbke* durch glänzende Stimmmittel. J. Sch.

— Herr Dr. *Arthur Seidl*, der geistvolle Schriftsteller und feinsinnige Kenner der Kunst, hat einen Ruf als Dramaturg an das Herzogl. Hoftheater in Dessau erhalten und angenommen.

Besprechungen.

Schipke, Max: Die Technik des tonalen Treffens für Chordirigenten, Gesang- und Musiklehrer unter besonderer Berücksichtigung des Gesang-Unterrichts an öffentlichen Lehranstalten systematisch-methodisch dargestellt. Berlin, Carl Habel Verlagsbuchhandlung, 1903. 63 Seiten.

Das Heftchen stellt zusammen mit einem andern, baldigst in Aussicht gestellten (»Allgemeine Theorie des Schulgesangs«) einen Vorläufer dar für ein praktisches Lehr- und Lernbuch, welches den Titel »Schulgesang« führen soll. Man sieht schon an diesem kleinen Erstlinge, dafs der Verfasser sich seinen Stoff zielbewufst und wohl disponiert zurechtgelegt hat. Er will Lehrern einen fafslichen Leitfaden in die Hand geben, mit dem sie schon bei seinen ersten Gesangsübungen Ohr und Stimme des Kindes für ein späteres wirkliches Singen schulen sollen. Mit einem Worte — die Technik des Primavista-Singens soll bei stimmbegabten Menschenkindern fix und fertig sein, wenn sie im stande sind, den Geist des betreffenden Tonwerkes aufzufassen. Dafs für das Erlernen dieses rein Technischen eine Notwendigkeit vorliegt, ist aufser aller Frage, wenn man die Unsumme von Geschmacklosigkeit und Unwissenheit, welche die Mitglieder zahlreicher »Liedertafeln« auszeichnet, in Betracht zieht. In leicht fafslicher Weise bespricht *Schipke* zunächst das Theoretische (wobei jedoch dem Wissenschaftlichen im vollsten Mafse sein Recht gelassen wird) und fügt dann eine Übersicht mit Notenbeispielen an, worin die Übungen auf die obligatorischen 8 Schuljahre verteilt werden. Das Büchlein verdient eine warme Empfehlung. Dr. L. Hirschberg-Berlin.

Von *G. Ph. Telemann*, dem so aufserordentlich fruchtbaren Komponisten, Kapellmeister und Organisten des achtzehnten Jahrhunderts, hat *Hugo Riemann* in seiner Sammlung »Collegium musicum« ein Trio in Es Dur für Pianoforte, 2 Violinen und Violoncello herausgegeben. In flottem, wohlklingenden Stil geschrieben, fliefsen die vier Sätze angenehm dahin, spielen sich glatt herunter und können bei guter Ausarbeitung im Vortrag den Hörern Genufs gewähren. Besonders stimmungsvoll erscheinen das Grave in cmoll mit den etwas unpraktisch geschriebenen Triolen and das muntere Schlofs-Allegro. Der erste Satz hätte vielleicht noch eine genaue Tempobezeichnung verdient. Im übrigen ist die Bezeichnung der Stricharten und Vortragsreihen mit peinlicher Genauigkeit durchgeführt. H. S.

Joseph Pembaur: Die 84 Etüden J. B. Cramers. Anleitung zu gründlichem Studieren und Analysieren. No. 252/253 des Musikführers von Hermann Seemann Nachf., Leipzig. Preis 40 Pf.

Das neben Bülows, Germers, Vetters and Riemanns Ausgaben der Etüden verwendbare Büchelchen deutet Form, Zweck und Schwerpunkt ihres reichlichen Wertes in knapper, aber hinreichender Weise an. Es ist nützlich und sei empfohlen.

Paynes kleine Partitur-Ausgaben (Ernst Eulenburg, Leipzig) bedürfen keiner besonderen Empfehlung mehr, Kammermusik, Orchestermusik and neuerdings auch die grofsen Chorwerke (Missa solemnis Beethovens!) werden hier von hervorragenden Musikern ediert und für fabelhaft billige Preise dem Musikliebhaber geboten und stellen — siehe die Brahms-Editionen — eine Propaganda der Tat schönster Art dar. Anzuzeigen ist heute, dafs vor einigen Wochen die von Steinbach gebotenen Brandenburgischen Konzerte No. 3 und 6 Bachs in sorgfältiger Edition der Reihe der kleinen Partituren angeschlossen worden sind. Preis jeder Partitur 1 M.

Die Katechismen Hugo Riemanns in der Reihe von *Max Hesses* illustrierten Katechismen sind alle erstaunlich vielseitige gründliche Belehrungen in einfachem knappen Gewande und die heute anzuzeigenden: Katechismus der Orchestrierung (Anleitung zum Instrumentieren) und Anleitung zum Partiturspiel werden auch dem Musiker nichtriemannscher Observanz Seite für Seite gut erscheinen.

Novitäten für Violine.

A. Für Violine und Orgel (Harmonium).

Mengewein, C.: Op. 71. Cavatine in dmoll. Berlin, W., Verlag der freien Musikalischen Vereinigung. Leipzig, Carl Friedrich Fleischer. Preis 1,50

Ein ernst gehaltenes Vortragsstück von guter Klangwirkung. Die öfters in demselben vorkommenden Doppelgriffstellen setzen Sicherheit auf dem Griffbrette voraus

Hiller, Hans: Op. 6. Andante religioso. Leipzig, Otto Jonne Preis 2 M.

Diese Piece liegt in mehrfacher Gestalt: a) für Violine, b) für Flöte, desgleichen für Orgel, sowie für Pianoforte- oder Harmoniumbegleitung vor. Der weich melodische Gesang des Hauptthemas, sowie die leidenschaftliche Erhebung bei den Sechszehntelfiguren (S. 4) läfst dieses Andante ebenfalls zum Vortrag in Kirchenaufführungen als geeignet erscheinen. Von ätherischer Wirkung ist bei entsprechend feiner Registrierung die Stelle auf S. 7.

Wermann, Oskar: Op. 130. Vier Vortragsstücke für Violine und Orgel (Harmonium oder Pianoforte). Leipzig und Zürich, Gebrüder Hug & Co. Preis à 1,50 M. No. 1 Largo, No. 2 Pastorale, No. 3 Gebet, No. 4 Canzone.

Von diesen sehr schön gedachten und künstlerisch ausgeführten Tonstücken eignen sich No. 1 und 3 für den kirchlichen — sagen wir gottesdienstlichen Gebrauch, während sich die beiden anderen Piecen — schon aus akustischen Gründen — ihres schnelleren Tempos und ihres Figurenreichtums wegen mehr für Saalaufführungen eignen.

B. Für Violine und Pianoforte.

Metcalf: Op. 37. Zwei Vortragsstücke. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pianofortestimme je 1 M. Violinstimme je 30 Pf. 1. Impromptu, 2. Legende.

Beide Piecen sind elegante, reizvolle musikalische Nippsachen und — gleich den nachstehenden — so recht dazu geeignet, dem Spiele der Ausführenden virtuosen Schliff und virtuose Finesse zu verleihen.

Centola: Op. 10. Drei kleine Stücke. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis à 1,30 M. 1. Wiegenlied, 2. Walzer, 3. Pierrot und Pierrette, Serenade.

Wie die voranstehenden, so gehören auch diese Stücke der feinen, eleganten Salon(Virtuosen-)Musik an. Sie sind graziös, voll pikanter Würzen und Schelmereien (z. B. die Piccicatos in der linken Hand in No. 1 und am Schlusse von No. 2, die kleinen schnippischen Imitationen in dem Walzer S. 4 u. dergl.) und ebenfalls zur Unterhaltung solcher Gesellschaften passend, welche neben Zuckerbrot und sonstigen Leckereien, gern auch solche zur Unterhaltung in Tönen hinnehmen.

Eine weit ernstere Physiognomie seigt die Sonate Op. 12 von

Mich. Jósefowics. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 6 M.

Dieselbe besteht aus drei selbständigen Sätzen, von dem der zweite (Andante maestoso e molto espressivo) in seinem »Quasi Allegretto, ³/₄ Takt fmoll« gewissermefsen das Scherzo einschliefst.

Die ganze Sonate ist voll Energie und Feuer; sie hat — um es mit einem landläufigen Ausdrucke zu bezeichnen — Rasse und durchaus etwas National-Charakteristisches (Russisches!); besonders spielt darin das rhythmische Element eine grofse Rolle, so dafs solche Spieler, welche keine sonderlichen Takthelden sind (wie gewisse Dilettanten) lieber die Hand devon lassen mögen. Ebenso verlangt die Sonate — namentlich im Klavierpart — tüchtige Techniker, wie denn überhaupt tüchtige, ensemblespiel-geschulte Musiker. Dieselhen werden aber sicher euch vor einem künstlerisch gebildeten Publikum mit dieser Sonate reüssieren.

Wenn wir hier von den höheren technischen und künstlerischen Qualitäten des Geigers gesprochen haben, so hegt sicher die Frage nahe: »Wie gelangt der Geiger am sichersten und zweckmäfsigsten zu der zu erklimmenden Höhe?« Da hat die Redaktion eine Violinschule von *Christian Heinrich Hohmann*, in neuer Bearbeitung von *Ernst Heim* (Köln, bei Tonger erschienen, Preis 4,50 M) den vorbesprochenen Werken beigelegt. Wir schlagen sie auf! Da ist das Nötige über die Bestandteile der Violine, über den Bogen, die Behandlung beider und — die richtige Hendhabung dieser Werkzeuge gegeben. Darauf folgt die Lehre von den Noten, vom Takt und nun reihen sich die ersten Übungsbeispiele, zunächst auf den leeren Saiten, sodann mit Hinzunahme der Griffe innerhalb der ersten Applikatur an; die Beispiele sind ebenso instruktiv wie musikalisch bildend, indem sie streng systematisch fortschreiten; sogar an kanonischen Beispielen sur Befestigung des sicheren Taktgefühles fehlt es nicht (No. 131, 154 etc.). Nachdem alle Tonarten und die wesentlichsten Stricharten- und Fingerübungen erledigt sind (einschliefslich die leichteren Doppelgriffe, die Halblage etc.), geht der Verfasser (Heft 4—5) auf die Lagen, den Springbogen, den geworfenen Strich, das Arpeggio über und schliefst mit Übungen in gebrochenen Akkordpassagen, chromatischen Gängen etc. in der achten bis sur zwölften Lage. Hiermit ist der Geiger auf die Bahn geleitet, die sicher auf den Parnafs wahrer Kunst führt.

Professor Albert Tottmenn.

Kompositionen für Orgel.

Fährmenn, Hans: Op. 17. Sonate Bmoll. Leipzig, O. Junne. — Glänzendes Virtuosenstück voll inneren Gehaltes, Schlufssatz »Passa caglia« über den Namen »Bach« bringt grandiose Steigerungen.

— — Op. 22. Sonete Cdur (Leipzig, O. Junne),

— — Op. 18. Sonete Amoll (Leipzig, O. Junne) etellen wie die Bmoll-Sonate hervorragende Ansprüche en das technische Können des Vortragenden. In der ganzen Anlage von bedeutender Breite und impulsiver Erfindung. Harmonienfolge sehr modern.

— — Op. 19. 5 lyrische Stücke. Leipzig, O. Junne. — Zeugt ebenfalls von bedeutendem kontrapunktischen Können — Kanons, Fugen etc. — und viel Sinn für innere Belebung des Stoffes.

— — Op. 14. Pedaletüden. Leipzig, O. Junne. — Sehr schwer! Vorzüglicher Übungsstoff paart sich mit wirklichem Inhalte.

Claussnitzer, Paul: Op. 14. Zehn Chorelvorspiele. Inhaltlich wenig hervorstechend; glatt und leicht zu spielen.

Fährmann, Hans: Op. 11. Doppelfuge über »B, A, C, H«. Leipzig, O. Junne. — Siehe das über die anderen Werke dieses Tondichters Gesagte. L. Wuthmenn-Hannover.

Neue Bücher.

Möhius, P. J.: Ausgewählte Werke. Band I: *J. J. Rousseau.* Mit einem Titelbild und einer Handschriftprobe. Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1903. Preis 3 resp. 4,50 M.

Ausgehend von dem Gedanken, dafs eine Biographie nicht nur zum Ruhme des Biographierten zu verfassen ist, sondern dafs sie in ihm als einer Höhenerscheinung den Menschentypus besonders deutlich nach Seiten seiner Vorzüge wie seiner Schwächen kennzeichnen soll, beansprucht Verfasser in dem Vorwort des Buches die Begutachtung der grofsen Menschen auch durch den Seelenarzt. Er will keineswegs das Strahlende durch medizinische Glossen geschwärzt wissen, nur soll nicht der »gesunde Menschenverstand« eines von seinem Gegenstand begeisterten Biographen allein entscheiden wollen, wo eine Anomalie vorhanden ist. Zu diesem Zweck, als Beitreg für eine richtige Würdigung, gibt Möbius die »Pathographie« J. J. Rousseeu heraus — die eben eine Kranken-, nicht eine Lebensgeschichte mit philosophischer Verbrämung sein will und ist. Schon um seines Vorwortes willen halte ich das vornehm geschriebene Buch für empfehlenswert, aber euch der weitere Inhalt desselben zeugt von dem Fleifs und der glänzenden schriftstellerischen Begabung seines Autors.

Volkmann, Hans: Robert Volkmenn. Sein Leben und seine Werke. Buchschmuck von Hans Petri. Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger. Preis 3 M.

Die Biographie will, den Anschauungen unserer Zeit entsprechend, unter Vermeidung aller Überschwänglichkeiten mit möglichster Sachlichkeit dartun, wie Volkmanns Leben verlief, was er geleistet hat, welche Stellung er in der allgemeinen Musikentwicklung einnimmt, und was er heute für uns bedeutet. Sie fafst sich auf als Ergänzung und Ersatz der Schriften Ehlerts und Eitners und Bernhard Vogels und eines Artikels in Wurzbachs biographischem Lexikon des Kaisertums Österreich. Offenbar ist sie die erste Arbeit des Verfassers auf dem Gebiete biographischer Darstellung. Es zerfällt in ihr das äufsere Leben Volkmanns und seine kompositorische Tätigkeit. Seine Anschauungen werden uns nicht entwickelt, es wächst keine geistige Persönlichkeit vor uns empor, die nur so und nicht anders, wie es geschehen, musikalisch sich ausströmen konnte. Dieser Mangel wird um so sichtbarer, als der Verfasser nicht nur Liebe, sondern euch Verständnis für die reiche schöne Musik Volkmanns hat, ihr innerlich nahe ist und in ihrer Wesenheit sie begreift, deutlich auch sieht, wie sie allmählich eus Anlehnung an Beethoven und Mendelssohn und später Schumann emporgewachsen ist zu einer eigenen Blüte. An einer Beherrschung des musikalischen Materials fehlt es nicht, dessen Inhalt aber hätte verhuten sollen, dafs Volkmann statt als Musiker nun als Musikant in der Biographie erscheint. Die musikalische Begabung ist doch nicht die einzige Seite der Persönlichkeit Volkmanns gewesen, er hätte sonst z. B. keine literarischen Interessen gehebt. Nirgends sieht man Volkmann in wirklich innigem Zusammenhang mit einer Umgebung bestimmter geistiger Physiognomie, es ist, als wäre er für den Verfasser allein auf der Welt, weshalb wir tatsächlich nicht das Mindeste für seine Bedeutung in der Musikgeschichte erfahren. Sachlich ist das Buch geschrieben, und eine erquickliche Schlichtheit charakterisiert seinen Stil. Es ist sehr sorgfältig verfafst und kann trotz jenes Mangels empfohlen werden.

F. Rbch.

Briefkasten.

Herrn Prof. Dr. C. R. in Leipzig, Herrn Pf. Z. in Frankenhain, Herrn Musikdirektor M. V. in Leipzig und Herrn Hofkirchner A. Pf. in Gotha. Besten Dank für die Auskunft, dafs der in voriger Nummer angedeutete Walzer von *Stephen Heller* »den Schlufssatz der Phantasie über eine Romanze aus der Oper Charles VI. von *Halevy* (Op. 37) bildet und bei Breitkopf & Härtel verlegt ist«.

Herrn X. Y. in La . .: Wenn Ihr Stadtorganist als Einleitung zum Choral »Bis hierher hat mich Gott gebracht« das Intermezzo aus der Cavalleria gespielt hat, so ist das ganz passend. Die Worte jenes Chorals bezeichnen einen Endpunkt, auch das Intermezzo an dieser Stelle bezeichnet einen solchen — nämlich den Endpunkt der Geschmacklosigkeit. Was wollen Sie mehr?

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



VIII. Jahrgang. 1903/04.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 2.
Ausgegeben am 1. Nov. 1903.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Hugo Riemann.

Von **Max Arend.**

Der Mann, dessen Bildnis heute diese Blätter schmückt, weilt noch unter den Lebenden, ja steht noch mit ungebrochener Schaffenskraft da, wirkend am allseitigen Ausbau seines Gedankenwerkes. Für einen Toten kann man vielleicht bis zu einem gewissen Punkte fordern »nil nisi bene«, indem man berücksichtigt, dafs der Tote sich weder verantworten noch die bessernde Hand anlegen kann: da aber der Lebende und schaffensfreudig Wirkende beides kann, so gilt hinsichtlich seiner jener Satz zweifellos nicht. Und bei *Riemann* ist der Beurteiler in der angenehmen Lage, das Gefühl haben zu können, dafs er das, was er für Fehler hält, mit rücksichtsloser Offenheit aufführen darf, denn es sind, selbst unterstellt, es seien tatsächlich Fehler, die mit grofsen Vorzügen notwendig verknüpften Fehler; und andererseits kann sich die Widerstandskraft des wohlgefügten Gedankenbaues dieses grofsen Mannes jedenfalls viel deutlicher zeigen, wenn man rücksichtslos an den Stellen rüttelt, die man für bedenklich und schwach hält, als wenn man mit einem scheuen Seitenblick an diesen vorbei geht.



Verfasser gesteht, dem Auftrage der Redaktion, dieses Gedenkblatt zu schreiben, nur nach einem gewissen Widerstreben willfahrt zu haben. Dies ist einmal darin begründet, dafs er, wie schon gesagt, keineswegs gewillt ist, »nil nisi bene« zu sagen, aber noch in etwas anderem. Das Gebiet, auf dem sich die Schaffenskraft *Riemanns* betätigt hat, ist so unermefslich grofs, und überall ist dieser Autor so durchaus originale Wege gegangen, dafs man wohl ohne Übertreibung sagen kann, es gebe jedenfalls nur sehr wenige Personen, die dem Autor auf jedem seiner Wege gefolgt

sind. Verfasser gesteht ein, dafs er dies nur bezüglich der von *Riemann* behandelten **rein-musikalischen** Materien ist, während er sich bezüglich der übrigen vorwiegend damit begnügt hat, sich über die Richtung zu orientieren, in welcher sich der Vorstofs *Riemanns* jedesmal bewegt. Mit diesem Geständnis möchte der Verfasser dem Leser einen Mafsstab für den verschiedenartigen objektiven Wert der folgenden Auslassungen über *Riemanns* Werke in die Hand geben; — und Verfasser hat sich schliefslich, trotzdem er dieses einschneidende Geständnis gleich zu Anfang ablegen mufs, nur deshalb bereit gefunden, diese Zeilen zu schreiben, weil er weifs, dafs es beinahe jedem andern ebenso gehen würde wie ihm.

Bezüglich der äufsern Lebensdaten fliefst die vorzüglichste Quelle für die Zeit bis 1900 in *Riemanns* »Musiklexikon«, 5. Auflage, Seite 943 fl. Hiernach wurde *Riemann* am 18. Juli 1849 zu Grofsmehlra bei Sondershausen geboren. *Riemann* kommt gerne und oft auf den Gedanken zurück, dafs musikalische Fähigkeiten höherer Art stets ererbt seien; mit Rücksicht auf diesen Gedanken mag erwähnt sein, dafs sein Vater Musikliebhaber war, von dem in Sondersbausen verschiedene Kompositionen, darunter eine Oper, aufgeführt wurden. Klavierunterricht erhielt *Riemann* als Gymnasiast von *Barthel*, *Ratzenberger* u. a., Theorieunterricht von *Frankenberger*. Auf der Universität (Berlin, später Tübingen) finden wir ihn als Studenten der Rechte wieder. Erst nach der Heimkehr aus dem Feldzuge 1870/71 warf sich *Riemann* ganz auf die Musik und besuchte in Leipzig gleichzeitig das Konservatorium und die Universität. 1873 erwarb er in Göttingen (unter *Krüger* und *Lotze*) den philosophischen Doktor. Die Dissertation erschien 1873 unter dem Titel »Musikalische Logik« im Buchhandel. 1873 bis 1878 war er in Bielefeld als Dirigent und Privatmusiklehrer tätig, 1876 verheiratete er sich dort. 1878 habilitierte er sich als Privat-Dozent der Musik an der Universität Leipzig. Die Habilitationsschrift waren die »Studien zur Geschichte der Notenschrift«. 1880 ging er als Privatmusiklehrer nach Bromberg, 1881 bis 1890 war er als Lehrer am Hamburger Konservatorium tätig, 1890 drei Monate lang in derselben Stellung am Sondershausener, 1890 bis 1895 am Wiesbadener Konservatorium. Seit 1895 liest er wieder an der Leiziger Universität. Verschiedene Akademien ernannten ihn zum Ehrenmitgliede, 1899 die Universität Edinburg zum Dr. musicae honoris causa. Seit 1902 ist *Riemann* aufserordentlicher Professor.

Der Katalog der *Riemann*schen Werke ist: Die genannte Dissertation (1873), die »Musikalische Syntaxis« (1877), die genannte Habilitationsschrift (1878), die »Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre« (1880, 3. Auflage 1898 als »Handbuch der Harmonielehre«), das »Musiklexikon« (1882, 5. Auflage 1900, englisch 1893—1897 von Dr. *Shedlock*, französisch 1896—1899 von *G. Humbert*), die »Neue Schule der Melodik« (1883), die »Vergleichende Klavierschule« (1883), die »Musikalische Dynamik und Agogik (1884), das »Opernhandbuch« (1884—1887, Supplement 1893), die »Systematische Modulationslehre« (1887), das »Lehrbuch des Kontrapunkts« (1888), eine Reihe von »Musikaliscben Katechismen« im Verlage von Max Hesse in Leipzig, zum Teil in mehreren Auflagen und in fremden Sprachen, die »Vereinfachte Harmonielehre« (1893, englisch 1895, französisch 1899), »Notenschrift und Notendruck« (1896), »Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert« (1898), ferner seit 1884 »Phrasierungsausgaben« von musikalischen Werken, eine Reihe von Beiträgen für musikalische und andere Zeitschriften, von denen eine Sammlung in 3 Bänden 1895, 1900 und 1901 unter dem Titel »Präludien und Studien« erschien, die »Geschichte der Musik seit Beethoven« (1901), die »Grofse Kompositionslehre« (1. Band 1902, 2. Band 1903). Von den Kompositionen *Riemanns* seien ein paar didaktische hervorgehoben, nämlich die »systematischen Treffübungen für den Gesang« und die Klavieretüden (darunter Op. 50). Wer sich sozusagen persönlich-intim mit *Riemann* beschäftigen will, mag etwa sein Streichquartett Op. 26 zur Hand nehmen. Als Bearbeiter und Überseher fremder Werke ist *Riemann* wiederholt aufgetreten; so hat er eine Neuausgabe von *Marx'* »Kompositionslehre« geliefert. Gegenwärtig ist bei Breitkopf & Härtel ein neues Werk über Metrik im Erscheinen begriffen: zu meinem Bedauern konnte ich keinen Blick hineinwerfen, trotzdem ich einen Monat etwa darauf wartete, weil der Druck noch nicht beendet ist. Dieser »Schiffskatalog« ist übrigens bei weitem nicht vollständig, wird aber dem Zwecke dieser Zeilen: dem Fernstehenden den grofsen Mann näher zu bringen und dem Nahestehenden neue Anregungen zu bieten, genügen, denn der erstere wird schon zu viel fürs erste haben, der letztere der Aufzählung überhaupt nicht bedürfen. Auch charakterisiert sich die eine oder andere Arbeit *Riemanns* immerhin als Gelegenheitsarbeit, die durch Späteres oder auch Früheres übrig gemacht wird — eine Bemerkung, die keinen Vorwurf einschliefsen soll, und ihn auch tatsächlich in den Augen des Einsichtigen nicht einschliefst.

Gehen wir dazu über, uns zu fragen, was bedeuten uns diese Werke, so ergibt der knappe Raum, der dieser Betrachtung zur Verfügung steht, mit Notwendigkeit die Beschränkung auf einige wenige Kernpunkte.

Da ist zunächst die berühmte Phrasierungslehre, nach *Nietzsches* gründlichem Mifsverständnis eine der durch die Erscheinung Wagners heraufbeschworenen »ganzen Disziplinen«. Ich schicke voraus, dafs ich nicht nur die »Dynamik und

Agogik« gelesen, sondern auch unter *Riemann* 1893 einige seiner Phrasierungsausgaben gespielt, einen Kursus der Analyse bei ihm mitgemacht und in seinem Auftrage für die Ausgabe der *Kuhlau*schen Sonatinen bei Augener & Co. in London (1893) einige Sonatinen phrasiert habe, also von der Sache etwas weifs. Es ist nicht ganz überflüssig das zu sagen, denn es gibt kaum eine Materie, über die ich so viel Unsinn gelesen beziehungsweise zum gröfsten Teil nicht gelesen zu haben mich entsinne. Freilich trägt *Riemann* zum Teil selbst die Schuld: seine »Dynamik und Agogik« ist vor der sie fortbildenden Praxis der Phrasierungsausgaben geschrieben, der »Katechismus der Phrasierung« nur ein kurzer, wenn auch manches Neue enthaltender Auszug, und die Phrasierungsausgaben sind keineswegs, wie *Riemann* selbst zu glauben geneigt ist, durch unmittelbare Anschauung verständlich.

Möchte diesem Mangel das im Erscheinen begriffene Werk abhelfen! Also: die *Riemann*sche Phrasierung ist meiner Auffassung nach vollkommen richtig, aber — vollkommen unmusikalisch. Ich habe es nicht fertig gebracht, meine eigne Phrasierungsausgabe der *Kuhlau*schen Sonatinen Op. 55 auch nur einmal in der Praxis gebrauchen zu lassen! *v. Bülow*, der doch gewifs *Riemann* gerecht wurde, blieb dabei, dafs dieser ihm zu sehr »in der Bogenstrafse wohne« (die Phrasierungsausgaben *Riemanns* enthalten auffallende Bogen und *Riemann* hat in Hamburg in der dortigen Bogenstrafse gewohnt). Unmusikalisch warum und inwiefern? **Weil die Phrasierung anregt, Dinge, welche bei der natürlichen Reproduktion hinter der Schwelle des Bewufstseins bleiben, und welche diese Schwelle nicht überschreiten dürfen, ohne notwendige ästhetische Fehler — nämlich die Vergröfserung und damit die Karikatur — zu erzeugen, über diese Schwelle zu zerren.** Einen Wert haben die Phrasierungsausgaben *Riemanns* aber für die **wissenschaftliche Analyse: dieser hinwiederum ist noch kaum erkannt, geschweige ausgebeutet.** Aufserdem wirkt noch mit, dafs *Riemann* sich mit der Analyse der *Wagner*schen Musik niemals beschäftigt hat. 1893 fragte ich ihn einmal, ob es nicht eine weit wichtigere Aufgabe sei, *Wagner* zu phrasieren, als etwa *Kuhlau*sche Sonatinen. Ich kannte seinen, sagen wir kühlen, Standpunkt *Wagner* gegenüber und stellte die Frage nicht, um etwas anzuregen, sondern um *Riemanns* Standpunkt dazu zu erkunden. Er antwortete, dafs die Musik *Wagners* ihrer Deutlichkeit wegen der Phrasierung am allerwenigsten bedürfe. Diese Antwort enthält das Todesurteil für die praktisch-musikalische Bedeutung der Phrasierungsbewegung: ist die beste Musik der Phrasierung nicht bedürftig, so ist der Wert der Phrasierung für den Musiker allerhöchstens ein recht bescheidener. Dieser Schlufs ist zwingend, so lange seine beiden Prämissen stehen: dafs nämlich erstens *Wagners* Musik »beste Musik« sei — was *Riemann* zwar rücksichtlich der Ästhetik, nicht aber rücksichtlich der Technik leugnet —, und dafs sie zweitens der Phrasierung nicht bedürfe, — das aber sind *Riemanns* eigne Worte, die gestützt werden durch sein gänzliches Ignorieren der *Wagner*schen Musik bezüglich der phraseologischen Analyse. (Lediglich um ein Mifsverständnis abzuschneiden, sei übrigens hervorgehoben, dafs *Riemann* nicht nur unbedeutendere Werke, sondern auch beispielsweise Beethovens Klaviersonaten phrasiert hat.)

Zur Harmonielehre! Diese wird meiner Auffassung nach mehr als die Phrasierung *Riemann* unsterblich machen. Denn *Riemann* hat geleistet, wozu vor ihm nur vereinzelte Ansätze gemacht worden sind: **er hat die Bedeutung aller Töne in harmonischer Hinsicht aufgedeckt** oder doch die Methode dieser Aufdeckung geliefert. Dies, nicht etwa die vielbesprochene Moll-Theorie macht meines Erachtens den wesentlichen Kern der *Riemann*schen Harmonik aus. Und deshalb kann man sich schliefslich gewisse Outrierungen der Molltheorie — die darauf beruhen, dafs *Riemann* kompensierende Gegenelemente mit der ihm eigenen Zähigkeit ignoriert — gefallen lassen. Um nicht den Eindruck hervorzubringen, als redete ich nur allgemein und könnte nichts konkretes hervorbringen, erwähne ich den Akkord

d f a c. Der ist nach *Riemann* charakterisierte Molloberdominante, d. h. der Dmoll-Dreiklang wird in seiner Stellung innerhalb Gmoll durch den Ton c unzweideutig charakterisiert. Wie wenig dies aber der Fall ist, zeigt die obige typische Verwendung. Ich möchte wissen, welcher Musiker, wenn er ex abrupto den ersten unserer beiden Akkorde hört, etwas anderes als Folge erwartet, als den zweiten!

In der Geschichte der »Musiktheorie« hat *Riemann* selbst sein Verhältnis zu seinen Vorgängern darzulegen gehabt, und der Umstand, dafs der historische Faden mit Notwendigkeit auf ihn selbst ausläuft, verschafft diesem Buch einen eigentümlich intimen Reiz, bedingt aber auf der andern Seite allerdings auch, dafs der Verfasser gewisse Fäden mit Einseitigkeit verfolgt, andere ignoriert.

Noch einen Punkt will ich herausgreifen: die *Riemann*sche Ästhetik und seine bereits angedeutete Stellung *Wagner* gegenüber. Diese Ästhetik kann man als eine persönliche Intimität eines Mannes geniefsen, dessen Arbeitsfeld ganz wo anders liegt, wie etwa Moltkes, des greisen Strategen, feine Rede über die mitteleuropäische Zeit. Von jedem andern Standpunkt aus betrachtet ist sie eine Unmöglichkeit. Man höre: »Eben darum kann sie

(nämlich die Musik *Wagners*) aber auch über diese Personen und Situationen nicht hinaus, ist und bleibt Gemälde, Schaustellung, und immer haftet ihr etwas von dem aufdringlichen Wesen der Pose an. Nicht der Künstler selbst spricht den Inhalt seines übervollen Herzens aus, nicht das unweigerliche Bedürfnis der Mitteilung, des eignen Empfindens gebiert seine Weisen. ... Das scheidet *Wagner* von *Beethoven* und *Bach* weit ab. ... Die direkte Übertragung von *Wagners* musikalischer Ausdrucksweise auf das Gebiet der absoluten Musik *(Anton Bruckner)* konnte kein anderes Resultat haben, als die Erkenntnis, dafs die darstellende, objektive Musik einer ganz andern Sphäre angehört als die unmittelbar aus dem Herzen quellende subjektive; sie konnte nur belegen, dafs *Wagner* nicht Beethoven fortgesetzt oder gar überboten hat, dafs daher das Märchen von der nach der Vereinigung mit dem Worte verlangenden absoluten Musik (9. Sinfonie) eine tendenzielle Entstellung, eine gröbliche Mifsleitung der Kunstanschauung ist.« ... »Geschichte der Musik seit Beethoven«, 1901, S. 491 ff.

Es wäre leicht, zu zeigen, dafs *Riemann* hier etwas viel behauptet, da aus seinen Sätzen die Inferiorität eines Sophokles oder Shakespeare einem Uhland gegenüber zwingend folgen würde, aber — ist es denn erlaubt, gegen derartige Auslassungen schweres wissenschaftliches Geschütz loszulassen? Diese Idee von der Verderbtheit der *Wagner*schen Kunst ist nun einmal eine kleine Schwäche, eine gern gepflegte Lieblingsidee eines grofsen Mannes; warum sie ihm rauben? Übrigens greife ich mit dieser Auffassung *Riemann* nicht an, sondern verteidige ihn gegen einen von Wagnerianern wider ihn, wie es zunächst scheint, nicht mit Unrecht erhobenen Vorwurf, dem er anders nicht entgehen könnte: nämlich dem — grofser Diplomatie Bayreuth gegenüber, so lange *Wagner* und *Liszt* lebten, und so lange *Riemann* weniger bekannt war, als er es heute ist: man vergleiche das Urteil *Riemanns* über *Liszt* in der 3. Auflage seines »Musiklexikons« mit dem in der 4. Auflage. Man vergleiche ferner das bereits erwähnte Mifsverständnis *Nitzsches* im »Fall Wagner«. Nur, wenn die Ästhetik nicht das eigentliche Arbeitsfeld *Riemanns* war, durfte er, was er tat: sich um solche Mifsverständnisse, wie überhaupt um die Ästhetik, nicht bekümmern.

Auf den Einflufs der *Riemann*schen Ästhetik auf seinen gröfsten Kompositionsschüler *Max Reger* habe ich an anderer Stelle dieser Blätter hingewiesen: Jahrgang 1902, Seite 58 ff. Auch darauf, dafs die Abneigung *Riemanns* gegen *Wagner* seine wissenschaftliche Akribie selbst reinen Tatsachen gegenüber trübt, mufste ich an anderer Stelle hinweisen (vergl. die »Neue Zeitschrift für Musik« 1902, No. 27, 28, 39).

Man hat getadelt, dafs *Riemann* sehr viele Bücher geschrieben hat, dafs er ferner seinen Stoff nicht erschöpfend darzulegen die Neigung habe, sondern mehr, eine Art von Blütenlese zu bieten, eine Neigung, die sich auch auf die von ihm zur Bearbeitung gewählten Stoffe beziehe. Meines Erachtens nicht ganz mit Recht. Man wird nie vergessen dürfen, dafs die Musikwissenschaft die jüngste der Wissenschaften ist. *Riemann* hat ein ungeheueres Feld noch gänzlich jungfräulichen Bodens, und ein vielleicht noch gröfseres, das die Franzosen als demi-vierge passieren lassen würden, wissenschaftlich beackert. Man kann nicht gleichzeitig Pfadsucher und letzter Vollender sein. **Riemann ist zu schade für eine minutiöse Detail-Arbeit, welche allein geeignet sein könnte, irgend ein kleines Gebiet gänzlich zum Abschlufs zu bringen.**

Fassen wir die Gesamtpersönlichkeit *Riemanns* ins Auge, so sehen wir einen Grofsen vor uns, der erstaunlich viel, qualitativ wie quantitativ geleistet und die Musikwissenschaft auf sehr sehr lange Zeit hinaus mit Stoff versehen hat, einen Grofsen, der auch nicht kleiner wird, wenn man ihm auf einzelnen Gebieten mit Kraft und Offenheit mit einem »Quod non!« gegenübertritt. Selten haben wir Musiker so einen Gelehrten unter uns gehabt; freuen wir uns, dafs wir ihn haben, lernen wir recht viel von ihm, und nehmen wir ihm — seine Ästhetik nicht zu sehr übel!

Goethe und Mozart.

Von **Dr. Wilibald Nagel.**

(Fortsetzung statt Schlufs.)

Zu einer neuen Begegnung Goethes mit Mozart ist es nicht gekommen. Es ist zwecklos, darüber zu klagen, an welch' elende Reimereien der grofse Tonmeister in Wien seine Kräfte verschwenden mufste, während Goethe keinem Musiker begegnete, der seinen weit ausschauenden Plänen voll hätte gerecht werden können; wir dürfen vielleicht sogar sagen, dafs, so gleichgeartet *Goethe* und *Mozart* in manchem Punkte auch waren, ein etwaiges Zusammenarbeiten beider Männer kaum übergrofse Resultate gezeitigt haben würde. Gewifs hat Mozart mit tiefstem sittlichen Ernste vorwärts ge-



strebt; gewifs hat er sich durch gute Operngedichte, wie das zum »Don Juan« im freien Schaffen durchaus nicht gehindert gefühlt. Aber die Art Goethescher Kunstspekulation, die theoretische Erörterung überhaupt lag ihm fern; an allgemeiner Bildung stand er weit unter dem Dichter und, das kann keinem Zweifel begegnen, ein Verkehr, wie er etwa zwischen *Goethe* und *Kayser* oder *Reichhardt* herrschte, wäre für *Mozarts* Art unbewufsten, naiven Schaffens undenkbar, wäre für sie ein Hemmschuh gewesen. Falls er sich überhaupt jemals dazu verstanden haben würde, über die Beziehungen des künstlerischen Individuums zur Kunst zu reflektieren. Dergleichen lag damals den Musikern ganz fern, und insbesondere Mozart, dessen ästhetische Urteile nicht auf der Erkennung des geheimnisvollen Zusammenhanges ruhen, der das künstlerische Schaffen mit von aufsen kommenden Eindrücken verbindet, vielmehr fast durchgehends auf konkrete Erscheinungen geht. Mit Recht hat *Jahn* hervorgehoben, dafs jeder Mozart anregende Impuls sofort seine künstlerischen Kräfte in ihrer Totalität zum Schaffen und Hervorbringen in Bewegung setzte, aber diese unmittelbare Macht seiner Produktion verhinderte ihn eben, den »Prozefs, durch welchen das Kunstwerk wiedergeboren wird, zu analysieren«. Gewiss wäre Goethe auch als Lernender und Mitstrebender neben Mozart gestanden; aber er hätte in vielen Dingen ihm als Lehrender gegenüber gestanden und gegenüber stehen müssen. Das lag in seiner ganzen Art sich mitzuteilen. Und da hätte Mozart nicht folgen können —

Wir wenden uns zu den Weimaraner Theaterverhältnissen zurück, von denen wir ausgingen. Der Bemühungen um die Verbesserung deutscher Operntexte wurde schon gedacht. Man kann dies stille Wirken als den ersten Schritt bezeichnen, den Goethe tat, um die Verhältnisse der deutschen Opernbühne, denen er mit nicht geringerer Sorgfalt als dem Schauspiele seine Aufmerksamkeit widmete, zu heben. Auf dem Opernspielplane behauptete sich in erster Reihe *Ditters von Dittersdorf* mit seinen liebenswürdigen, frischen Schöpfungen; neben ihm *Schuster* und *Benda*, der Begründer des deutschen Melodrams, einer Kunstgattung, als deren Erfinder *Rousseau* zu nennen ist. Noch vor dem Ende des ersten Jahres von Goethes Theaterleitung wurde sodann gegeben: »Die theatralischen Abenteuer«, eine immer erfreuliche Oper, wie Goethe sie nennt, mit *Cimarosa's* und *Mozarts* Musik. Am 30. Januar folgte »Don Juan«; im Schauspiel um dieselbe Zeit »Don Carlos«. Damit war nach Goethes Wort Bedeutendes geschehen. Mozart verschwand nun nicht mehr vom Repertoire.

In einem Gespräche, das Goethe am 22. März 1826 mit Eckermann hatte, warf er einen Rückblick auf die damaligen ersten Tage seiner Bühnenleitung: »Das war freilich eine Zeit, die uns mit grofsen Avantagen zu Hilfe kam. Denken Sie sich, dafs die langweilige Periode des französischen Geschmacks damals noch nicht gar lange vorbei und das Publikum noch keineswegs überreizt war, dafs Shakespeare noch in seiner ersten Frische wirkte, dafs die Opern von Mozart jung, und endlich dafs die Schillerschen Stücke ... in ihrer ersten Glorie gegeben wurden — und Sie können sich vorstellen, dafs mit solchen Gerichten Alte und Junge zu traktieren waren.« Freudige Begeisterung klingt uns aus diesen Worten entgegen, die Lust am gelungenen Werke. Es war ja in der Tat die Pflege Mozartscher Kunst nicht etwa ein Zugeständnis an das Publikum gewesen, dessen Geschmack damals noch, wie Goethe mehrmals klagt, ein wenig entwickelter war; vielmehr ein weiterer, wohlüberlegter Schritt in der Richtung, Aufnahmefähigkeit und künstlerisches Bedürfnis der Zuhörer zu steigern. Mozarts Opern waren ein Teil des künstlerischen Programms, das durchzuführen Goethe entschlossen war. Die Mächte, die ihm hindernd in den Weg traten, lernte er bald kennen, die Tyrannis von Autoren, Schauspielern und Publikum. Aber Goethe durfte auch das Wort sprechen: »indessen versagen in diesem Strom und Strudel des Augenblicks wohlbedachte Maximen nicht ihre Hilfe, sobald man fest auf denselben beharrt«, und er konnte die Annalen des Jahres 1802 mit dem Satze einleiten: »Auf einen hohen Grad von Bildung waren schon Bühne und Zuschauer gelangt«.

Dem, was man gewöhnlich Zeitgeist nennt, Rechnung zu tragen, und doch ein künstlerisches Glaubensbekenntnis zur vollen Geltung zu bringen, diese schwere Kunst eines gebildeten Theaterleiters hat Goethe, der grofse Theaterpraktiker, wunderbar verstanden, und so trat Weimar denn unter seiner Leitung neben die hervorragenden theatralischen Bildungsstätten der Zeit, neben Hamburg, Mannheim und Wien (»Nationaltheater«). Das gilt zunächst vom Schauspiel, aber auch in etwelchem Grade von der Weimarer Oper, die, so beschränkt ihre Mittel auch waren, doch Aufführungen bot, die wenigstens einzelnen Vorstellungen in Berlin, Dresden, Wien überlegen waren. Wir besitzen dafür einige beweiskräftige Zeugnisse.[1])

Am 1. Oktober 1791 wurde die Winterspielzeit in Weimar eröffnet und am 13. als sechste Vorstellung Mozarts »Entführung« gegeben, etwas länger als 10 Jahre, nachdem der Meister das Operngedicht durch den Regisseur *Stephanie*, den Bearbeiter des *Bretzner*schen Textes, empfangen hatte. Bretzner hatte die Oper ursprünglich für

[1]) *Goethe* schreibt selbst einmal an Christine (25. April 1813) über eine Dresdener Aufführung von »Cosi fan tutte«: »So ein Schrecknifs ist mir niemals vorgekommen« usw. *Zelter* nennt am 20. Juli 1819 die Weimarer Aufführung des »Titus« besser als die Wiener. Nach *Lobes* Bericht wurde die »Zauberflöte« in Berlin ungleich schlechter als in Weimar gegeben.

Goethes Freund *Joh. André* bestimmt, der sie auch in Musik gesetzt hat.

Mozarts Schöpfung war die erste Oper, in der alle Mittel gesanglicher und instrumentaler Technik für den Ausdruck mannigfaltigster Stimmungen und Empfindungen verwendet waren, und dem die Beschränkung auf ein Mindestmafs künstlerischer Mittel ebenso fremd war wie die unkünstlerischen Zugeständnisse, die die italienische Oper den Sängern zu machen pflegte, ein Werk ferner, das vor *Glucks* erbabenen Schöpfungen den Vorzug blühender, sinnlicher Lebensfrische hatte.

Goethe erkannte sogleich die grofse Bedeutung von Mozarts Oper; insbesondere wurde ihm klar, dafs die in früheren Singspielen zu findende notdürftige Instrumentation und das Fehlen breiter Ensemble-Sätze Mängel ernster Art wären. Wir begegnen noch in seinen späteren Tagen Äufserungen über das Wesen der älteren Singspiele, welche dartun, wie tief Mozarts Kunst in dieser Richtung auf ihn gewirkt hat.[1] Die »Entführung« hielt sich in Weimar lange in Gunst und wurde gelegentlich auch auf den Filialbühnen zu Gehör gebracht.

Als 11. Vorstellung des Winters 1791 ging am 24. Oktober in Scene: »Die theatralischen Abenteuer«.[2] Burkhardts Repertoire verzeichnet als Verfasser den von Goethe sehr hoch geschätzten *Cimarosa*. Erst unter dem 14. Oktober 1797 werden *Mozart* und *Cimarosa* als Verfasser genannt. Nach Goethes früher angeführter Angabe war die Musik Mozarts schon der ersten Vorstellung des Werkes angepafst worden. Der Dichter hatte *Cimarosa's* Intermezzo: »L'impresario in angostie« im Sommer 1787 in Rom kennen gelernt, zur selben Zeit, als Mozart seinen »Schauspieldirektor« für das Neapolitanische »Teatro nuovo« schrieb. Goethes Vorliebe für das Intermezzo Cimarosa's liefs ihn bald nach seiner Rückkehr nach Weimar an *Vulpius* die deutsche Bearbeitung übertragen. In diese wurden nun — manches aus Cimarosa's Partitur blieb weg — die sämtlichen Stücke der Mozartschen Komposition hinübergenommen. Als musikalischer Beirat diente hier wie in anderen Fällen der von Goethe als unermüdlich genannte Konzertmeister *Kranz*.

»Don Juan« erschien am 30. Januar 1792 zuerst in Weimar. Das Repertoire verzeichnet 68 Aufführungen von Mozarts tragischer[3]) Meisteroper, die »Entführung« wurde im ganzen 49 mal gegeben. Auslassungen von Goethe über das Werk liegen in nicht grofser Zahl vor, aber sie lassen seine bewundernde Verehrung erkennen. Am 29. Dezember 1797 hatte *Schiller*, der sich mit dem Gedanken einer Don Juan-Ballade trug,[1] an Goethe geschrieben und mit Rücksicht darauf, dafs das Drama durch einen »schlechten Hang des Zeitalters« in Schutz genommen würde, seine notwendige Reform betont, die »durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung der Kunst Luft und Licht« zu verschaffen hätte. Er entwickelt weiterhin eine Andeutung seines Begriffes vom Symbolischen in der Poesie, der das Ziel erreichen helfen sollte und fährt dann fort: »Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, dafs aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläfst man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schöneren Empfängnifs; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müfste nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.« Goethe antwortete am Schlusse seines Schreibens vom 30. Dezember 1797: »Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert, und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas ähnliches vereitelt.« Von »serviler Naturnachahmung« hatte Schiller geschrieben; ein Thema, von dem er gern sprach, und eine Erscheinung, die den Freunden die Lust auch an mancher darstellerischen Leistung der Bühne genommen. Auf verschiedenen Wegen waren Goethe und Schiller zu einer bei beiden nicht gleich scharf ausgeprägten Stellungnahme gegen den naturalistischen Überschwang jugendlicher Dichtung gekommen. Daher auch ihre Ablehnung naturalistischer Darstellungskunst. Von der Oper erwartete Schiller eine bessere Zukunft; Goethe, welcher die »reine Opernform« die »vielleicht günstigste aller dramatischen« Formen nennt, sah durch Mozarts Tod eine Entwicklung in der angegebenen Richtung vereitelt. In seinen

[1]) 1829 äufserte Goethe einmal, die Instrumentierung von *Reichhardts* »Claudine von Villabella« sei ein wenig schwach, »dem Geschmack der früheren Zeit gemäfs«; man müsse da nachhelfen.

[2]) Der Text bei *Diezmann:* Goethe-Schiller Museum. Über den Anteil Goethes am Texte vergl. *Jahn* a. a. O IV. 157, Anm. 21. Goethe schreibt am 5. Juni 1799 an Schiller, allgemeine Bemerkungen an das Werk knüpfend. (II. 164. Ich zitiere nach der Stuttgarter Ausgabe von 1881.)

[3]) Man darf diese Bezeichnung wohl trotz des Originaltitels des Werkes wählen.

[1]) Schiller bat Goethe aus Jena am 2. Mai 1797 mit den Worten: »Da ich das Mährchen nur vom Hörensagen kenne, so möchte ich doch wissen, wie es behandelt ist« um Übersendung des *da Ponte*schen Textes zum »Don Juan«, um ihn in einer Ballade zu verwerten. Goethe griff den Gedanken freudig auf und nannte ihn »sehr glücklich«. Am 5. Mai schickte Schiller die Dichtung zurück: »Ich glaube wohl, das Sujet wird sich ganz gut zu einer Ballade qualificieren.« Den Versuch der Ballade siehe in Goedeckes grofser Ausgabe der Schillerschen Werke.

letzten Jahren äufserte Goethe gegen *Eckermann* seinen Groll über das »ganz niederträchtige Wort« komponieren, »das wir sobald als möglich wieder los zu werden suchen sollten. Wie kann man sagen, Mozart habe seinen »Don Juan« componiert! Composition — als ob es ein Stück Kuchen oder Biscuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt. Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Geiste und Gufs und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Producirende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so dafs er ausführen mufste, was jener gebot.« Und von einer würdigen Musik zum »Faust«, die Eckermann zu erhoffen nicht aufhörte, meinte der Dichter, sie müsse im Charakter der »Don Juan« sein: »Mozart hätte den ,Faust' componieren müssen!«

Geringer als die der voraufgegangenen Opern war die Zahl der Aufführungen von »Figaro's Hochzeit«: das Werk wurde zwischen dem 24. Oktober 1793 und dem 15. Dezember 1813 nur 20mal gegeben.[1] Der Grund ist nicht ganz klar. An dem der Oper zu Grunde liegenden Lustspiel *Beaumarchais*' hat sich Goethe jedenfalls erheblich belustigt, wie er denn ja auch an dem Franzosen und »tollen Christen« auch nach der Zeit seines »Clavigo« und trotz diesem noch Anteil wegen seiner glänzenden Advokatenkniffe nahm. Aber Beaumarchais' politisches Lustspiel selbst ist zu Goethes Zeit nicht aufgeführt worden, wohl andere Stücke des geistreichen Franzosen. So gewinnt es fast den Anschein, als ob da gewisse Rücksichten auf den Hof mitgewirkt hätten, nicht nur die die Mifsbräuche und Günstlingswirtschaft des Ancien Régime geifselnde Satire Beaumarchais' überhaupt von der Weimarer Bühne fernzuhalten, sondern auch ihre nahezu alle politischen Spitzen ausmerzende Opern-Bearbeitung *da Ponte's* möglichst selten zu Gehör zu bringen. Ähnlich hatten die Dinge in Wien gelegen, als Mozart an das Werk ging; es ist nicht ausgeschlossen, dafs in Weimar gleiche Rücksichten genommen werden mufsten.

[1] Gleichfalls von *Vulpius* bearbeitet; die Bearbeitung erschien 1794. Voraufgegangen war die für Hamburg durch *Knigge* und die für Wien, welche 1792 herauskam.

Ein Brief *Zelters* an Goethe bewahrt ein merkwürdiges Urteil über Mozart. Zelter schrieb von Wien aus unter dem 20. Juli 1819 an den Freund über *Rossini;* er nennt dessen Musik »geistreich, mutwillig bis zur Unkeuschheit«; sie »grenzt hierin an Mozart, der jedoch mehr verwegen und tief ist«. Goethe wird sich das Urteil schwerlich zu eigen gemacht haben. Unsittlich ist die Musik Mozarts im eigentlichen Sinne niemals gewesen; dramatische Rücksichten, bestimmte Charaktere haben ihn wohl zuweilen zu besonderen, im Zusammenhange des Ganzen etwa sinnlich reizend zu nennenden Gestaltungen veranlafst; aber unsittliche Musik, solche, die sich in lasziver Melodiebildung, frivoler Rhythmik und lüstern aufdringlicher Harmonik äufserte, hat er nie geschrieben. Zugegeben, dafs die Moral des Figaro lax ist, dafs eine Unsittlichkeit den Kernpunkt des ganzen Werkes bildet, dafs die Beibehaltung des Themas vom Herrenrecht eine überflüssige Ungeschicklichkeit ist, aber alles das hat mit Mozarts Musik selbst nicht das mindeste zu tun. Mozart war ein Kind seiner Zeit und ihrer etwas freien Moral und lässigen Anschauungen; er liefs sich, wie das der junge Goethe auch getan hatte, gerne von den Wogen sinnlicher Freuden treiben und ging dem pikanten französischen Witz bei allem Hafs gegen das französische Wesen ebensowenig aus dem Wege wie der Dichter, der »der Müllerin Verrat« nach einem französischen Chanson gedichtet hatte. Aber wie Goethe hat sich Mozart rasch von derartigen Anwandlungen frei gemacht. Ohne über das Werk und seine Moral zu reflektieren, hat sich Mozart an »Figaro's Hochzeit« gemacht; er hat dem an und für sich frivolen Spiel eine neue Seele gegeben, und so grofs ist die Macht seiner Kunst, dafs der naive Hörer niemals zum Bewufstsein irgend einer textlichen Unsittlichkeit kommen wird.

Man darf dieselben Bemerkungen auch auf des Meisters »Cosi fan tutte« ausdehnen. Auch diese Oper, deren Text eine eigene Dichtung *da Ponte's* ist, hat Vulpius für Weimar bearbeitet, wo sie unter dem Titel: »So sind sie alle« am 10. Januar 1797 aufgeführt wurde. Sie erlebte bis zum 18. September 1816 33 Aufführungen.

(Schlufs folgt.)

Lose Blätter.

Wunderhornklänge.

Von Dr. Richard Batka.

»Von Rechts wegen sollte dieses Büchlein in jedem Hause, wo frische Menschen wohnen, am Fenster, unterm Spiegel oder wo sonst Gesang- und Kochbücher zu liegen pflegen, zu finden sein, um aufgeschlagen zu werden in jedem Augenblick der Stimmung oder Umstimmung, wo man denn immer etwas Gleichtönendes oder Anregendes fände, wenn man auch allenfalls das Blatt ein paarmal umschlagen müfste. Am besten aber läge doch dieser Band auf dem Klavier des Liebhabers oder Meisters der Tonkunst, um den darin enthaltenen Liedern entweder mit bekannten, hergebrachten Melodien ganz ihr Recht widerfahren zu lassen oder ihnen schickliche Weisen anzuschmiegen, oder, wenn Gott wollte, neue bedeutende

Melodien durch sie hervorzulocken« Mit diesen Worten begrüfste *Goethe* in der Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung den 1806 erschienenen ersten Band der altdeutschen Gedichtsammlung, welche *Achim von Arnim* und *Clemens Brentano* unter dem Titel »Des Knaben Wunderhorn« herausgaben. Die Rezension hat eine literarische Berühmtheit erlangt, aber nichts kennzeichnet die einstige Abgeschiedenheit der Musiker vom allgemeinen Geistesleben besser, als dafs eine Aufmunterung aus solchem Munde bei den namhaften zeitgenössischen Tondichtern ganz unbeachtet bleiben konnte. *Beethoven* und *Franz Schubert*, deren Schaffen von der Poesie des Grofsen von Weimar so reich befruchtet wurde, haben nichts aus dem »Wunderhorn« komponiert, und selbst einem so gebildeten, aus den romantischen Kreisen hervorgegangenen Meister wie *Carl Maria von Weber* ist dieses Hauptwerk der Romantik keineswegs etwa vertraut gewesen. Seine beiden Volksliederhefte Op. 54 und 64, die in den Jahren 1817 bis 1819 entstanden, bringen wohl mehrere Texte, die auch im Wunderhorn enthalten sind, aber er gibt ausdrücklich eine ganz andere Quelle an, nämlich »Fliegende Blätter«, wie sie damals in Deutschland noch verbreitet waren. In den meisten dieser Lieder trifft *Weber* den naiven Volksliedton ganz wundervoll z. B. in »Mein Schatz der ist auf der Wanderschaft«, in »Mein Schatzerl ist hübsch« oder in der »Frommen Magd«. Aber auch »So geht es in Schnützelputzhäusel«, »Weine nur nicht«, »Trariro«, »Der Tag hat seinen Schmuck« und das neckische Terzett »Ei, ei, wie scheint der Mond so hell« sind gut volkstümlich, und schwach geraten eigentlich blofs »Ich empfinde fast ein Grauen« und »Wenn ich ein Vöglein wär«.

So dürfte denn als erster *Felix Mendelssohn* an den von *Arnim* und *Brentano* aufgespeicherten Schatz gerührt, freilich eben nur gerührt haben. Das Erntelied (Op. 8 No. 4) scheint übrigens aus einer andern Quelle geschöpft zu sein, denn er nennt es blofs ein »altes Kirchenlied«, ebenso wie er das »Minnelied« Op. 34 No. 1 (im Wunderhorn: »Pfauenart« betitelt) einfach als »altdeutsch« bezeichnet. Zweifelhaft bleibt ferner, woher er das »Jagdlied« in Op. 84 hat, die beste seiner einschlägigen Kompositionen. Im Gesang eine volksmäfsige, frische Melodie, im Klavierpart feinabgetönte, romantische Waldhornstimmung. Bei »Kommt lafst uns gehn spazieren« führt *Mendelssohn* irrtümlich *Schütz* als Verfasser an, statt *Opitz*, und ausdrücklich als Fundort ist das »Wunderhorn« blofs beim »Lieblingsplätzchen« (Op. 99 No. 3) angegeben, welches jedoch in den mir vorliegenden Ausgaben des Sammelwerkes **nicht** steht. *Carl Loewe* hat aus dem Wunderhorn blofs das »Fabellied« vom Wettstreit des Kuckuks mit der Nachtigall in Musik gesetzt. Seinen genialen »Herr Oluf« und »Es flohen drei Sterne wohl über den Rhein« scheint er anderswo, das erste aus *Herders* Stimmen der Völker, das zweite aus der Sammlung von *Kretzschmar* und *Zuccamaglio* entlehnt zu haben. Ferner macht einer unserer besten Loewekenner, *Max Runze*, darauf aufmerksam, dafs eine nachgelassene Komposition *Loewes* zu dem Liede »Stand ich auf hohem Berge« im Entwurf vorhanden ist und dafs in dem fast verschollenen lithographierten Choralbuch *Loewes* »Jesaias dem Propheten das geschah« und »Sie ist mir lieb, die werte Maid« gesetzt sind. Die Texte nahm er offenbar ebendaher, wo er die Originalweisen fand; also nicht aus dem »Wunderhorn« selbst, das bekanntlich keine Melodien mitteilt. — Sehr dürftig seltsamerweise ist auch die Ausbeute bei *Robert Schumann*: zwei Stücke im Liederalbum für die Jugend Op. 79, nämlich das jämmerlich klagende »Käuzlein« und das herzige »Marienwürmchen«. *Robert Franz* bietet, soweit meine Kenntnis reicht, nichts, wohl aber *Johannes Brahms*, der eine Anzahl herzhafter und sehr glücklicher Griffe in das »Wunderhorn« getan hat. Man kennt seine tiefe, der alten Musik abgelauschte und mit seiner eigenen Kraftnatur gesättigte Harmonik, die ihn befähigte, die alten Gedichte ohne ins Antiquarische zu verfallen, mit allem Duft des Altertums zu umweben, wie in dem unvergleichlichen »Überläufer« (Op. 48 No. 2), der uns in seinen einfachen Dreiklangsharmonien geradezu traumhaft anmutet. Das »Guten Abend, gut Nacht« (Op. 49 No. 4) ist eine Perle volkstümlicher Melodik und soll an manchen Orten bereits zum Schul-Liede geworden sein. Auch »Es reit der Herr von Falkenstein« und »Ich schell mein Horn« (Op. 43) sowie das »Wer will sehen zwei lebendige Brunnen« (Op. 48 No. 3) tönen uns in Brahmsens Musik mit verstärktem Ausdruck entgegen. »Ich weifs mir'n Mädchen« (in Op. 66) hat er reizend als Duett gesetzt. »Ich schell mein Horn« noch einmal für Männerchor, das Prachtstück im Op. 41, und »Schlaf Kindlein schlaf« (Op. 113) in den Kanonischen Gesängen für Frauenstimmen. Endlich seien noch die gemischten Chöre nicht vergessen. Zwar ist »Es wollt' gut Jäger jagen« nicht die beste Nummer der Marienlieder, aber »Rosmarin« und gar »Spazieren wollt ich reiten« mit dem köstlichen Refrain »Trab Röfslein, trab!« gehören ohne Zweifel zu den Perlen des Op. 62. Eine Reihe Wunderhornlieder setzte *Brahms* als »Deutsche Volkslieder« teils für eine Singstimme mit Klavier, teils für gemischten Chor, nach den Originalweisen, und zwar holte er sich Texte und Melodien hierzu aus der Sammlung von *A. Kretzschmar*.

Von der modernen Schule kommen die Liszt, Peter Cornelius, Alexander Ritter, Martin Plüddemann und Hugo Wolf hier gar nicht in Betracht. Dagegen hat *Richard Straufs* seit seinem Op. 32, das als fünfte Nummer das schöne Lied »Himmelsboten zu Liebchens Himmelbett« enthält, noch mehrere Gedichte aus dem »Wunderhorn« vertont, nicht immer mit dem gleichen Glück wie das keck von der Leber wegkomponierte »Für fünfzehn Pfennige«. Dieser frische Zug und die Plastik der melodischen Linie fehlt schon dem »Hat's gesagt — bleibt's nicht dabei« in dem nämlichen Op. 36. Knifflige Tonmalereien und Vorschriften für den Vortrag wollen hier und auch im »Junggesellenschwur Op. 49 No. 6 (»Weine nur nicht«) ersetzen, was der Erfindung an Unmittelbarkeit und Sinnenfälligkeit abgeht. Das soll bald pfiffig, bald stolz, dann wieder etwas ruhiger, dann jauchzend und enthusiastisch gesungen werden, ohne dafs dieser Ausdruck mit in den Noten steckt und nur hervorgeholt zu werden braucht. Straufsens Schüler *Hermann Bischoff* hat in seinen »Fünfundzwanzig neuen Weisen zu alten Liedern« noch reichlicher aus dem »Wunderhorn« geschöpft, aber in der geflissentlichen Einfachheit dieser Kompositionen eigentlich den Meister verleugnet. »Schön bin ich nicht« und »Schlaf nur ein« sind innige, gesangvolle Lieder; »Ich hatt' nun mein Trutschel« ist gut auf den Ländler gestimmt; »Steh auf, Nordwind«, zeugt von kräftigem Erfassen und »Die Sonn die ist verblichen« trifft vorzüglich den alten Balladenton, wonach *Bischoff* in »Es reit ein Herr« mit dem hüpfenden $^6/_8$ Takt vergebens gezielt hat. »Mit Lust tät ich ausreiten«, hat der Komponist wohl mit Absicht in einem altväterischen »Kantorengeschmäckli« mit diatonisch auf- und abrollender Achtelbewegung in Sekundenschritten gesetzt. Das *Brentano*sche Brautlied »Komm heraus du schöne Braut« erscheint etwas wendisch gefärbt, das

»Dormi Jesu« wahrt die religiöse Stimmung, während »Bei der Nacht ist's so finster« nach einem glücklichen Anfang ermattet und »Ich hört' ein Sichlein rauschen« von vornherein matt ausgefallen ist. Humoristische Züge scheinen der Muse *Bischoffs* zu fehlen. — Eine ganz besondere Vorliebe für das »Wunderhorn« hat schon von Jugend auf *Gustav Mahler* an den Tag gelegt, der von seinen bei Schott erschienenen Liedern und Gesängen zwei Hefte dem Wunderhorn gewidmet. Alle tragen den Stempel einer gewollten Volkstümlichkeit, die mit dem stark subjektiven Grundwesen des Tondichters oft keine reine Harmonie ergibt. Einige jedoch gehören zu den wertvollsten Gaben der neueren Tonlyrik, z. B. »Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald« mit dem entzückenden Mittelsatz in G dur, dann: »Starke Einbildungskraft« und das schwermütige, in übermannendem Schmerz aufzuckende »Nicht Wiedersehn«, worin die Stelle »Du hörst kein Glöckelein läuten« ganz besonders warm empfunden und wahrhaft ergreifend wirkt. Ein Prachtstück ist das kecke »Aus, aus!«, das *Mahler* auch textlich zu einem Dialog zwischen dem kläglich lamentierenden Mägdlein und dem refrainartig immer wieder sein keckes »Heute marschieren wir« anstimmenden Soldaten umgearbeitet hat. Merkwürdig in seinem bizarren Humor ist ferner das Lied vom »Kuckuck, der sich zu Tod gefallen«, dann: »Zu Strafsburg auf der Schanz«, das er geistreich über einem gedämpften Trauermarsch aufbaut, in den das verhängnisvolle Alpenhorn bedeutsam hineinklingt, ferner das scharf profilierte, gut diatonische, aber etwas atemlose Lied »Um schlimme Kinder artig zu machen«. Als flotte Humoreske gehört das »Selbstgefühl« zu den besten Würfen von *Mahlers* fröhlicher Tonkunst, und sein »Scheiden und Meiden« kann sich selbständig neben der alten Volksweise behaupten. Unter den einschlägigen Orchesterliedern *Mahlers* nenne ich das »Mutter, ach Mutter, es hungert mich«, das ich leider nicht selbst kenne, das mir aber von kundiger Seite seiner treffenden Charakteristik wegen gerühmt wird. So sind diese *Mahler*schen Gesänge ihrer Mehrheit nach sehr beachtenswerte, von einer sehnsüchtigen Liebe des modernen Menschen zur gesunden Kraft unserer älteren Volkspoesie durchglühte Kunstgebilde. Ja selbst bis in sein sinfonisches Schaffen hinein verfolgt *Mahler* diese Liebe zum Wunderhorn, denn von daher holt er sich die Texte für die Vokalsätze seiner Sinfonien. In der zweiten bringt er das ausdrucksvolle Altsolo »Urlicht«; in der dritten greift er thematisch auf das Kuckuckslied zurück und läfst einen dreistimmigen Frauenchor das Lied »Es sungen drei Engel einen süfsen Gesang« intonieren. Dem Schlufssatze der vierten endlich liegt das Gedicht »Wir geniefsen die himmlischen Freuden« zu Grunde.

Mit naivem Gemüt die ganze Fülle der in *Arnims* und *Brentanos* Sammlung niedergelegten naiven Poesie aufzudecken, war aber doch erst einem jungen Tondichter aus Wien vorbehalten, den ich aus voller Überzeugung als ein neues Genie begrüfse: *Theodor Streicher* in seinen kürzlich bei Lauterbach & Kuhn (Leipzig) erschienenen »Zweiunddreifsig Liedern aus des Knaben Wunderhorn«. Es geht eine Freude am gesunden deutschen Wesen durch diese Gesänge, wie wir sie seit *Hugo Wolfs* Mörickeliedern (1888) gar nicht wieder gehabt haben. An *Hugo Wolf* mufs man auch denken, wenn man sieht, wie eng sich *Streicher* an die Dichtung anschliefst, aus ihr seine beste Kraft zieht und die poetische Schöpfung durch seine Töne verlebendigt. Und dabei wählt er keineswegs die leicht eingänglichen Stücke des »Wunderhorns«, oft reizen ihn gerade die dunklen, den Gedankengang nur erraten lassenden Gedichte, und nicht selten gelingt es ihm, die seltsamen lyrischen Sprünge, die dem deutschen Volksliede eigentümlich sind, zu überbrücken und ihren Sinn und Zusammenhang durch den musikalischen Ausdruck zu verdeutlichen. Dabei bedient sich der Komponist im allgemeinen recht einfacher Mittel, verlangt vor allem nur eine mittlere Klaviertechnik und stellt, wenn man von der gelegentlich unbequemen Stimmlage absieht, höhere Anforderungen eigentlich blofs an die Auffassungsgabe und das künstlerische Mitempfinden, so dafs sich diese Lieder im gebildeten deutschen Hause zunächst einbürgern dürften. Denn wie *Streicher* diese Poesien musikalisch neudichtet, sind sie keine literarischen Kuriosa mehr, sondern lebendige Lieder, die uns Lebenswerte vermitteln, und jedenfalls bleibt ihm das schöne Verdienst, eine ganze Reihe dieser kernhaften, vergessenen oder wenig beachteten Gedichte dem geistigen Besitztum der Nation wiedergewonnen zu haben. Es ist etwas Herbes und Derbes, ein kräftiger Realismus in *Streichers* Weisen und Akkorden. Seine entschieden volkstümliche Erfindsamkeit legt es nahe, ihn mit *Brahms* zu vergleichen, von dem ihn aber die freie, moderne, nirgends archaisierende oder vom Geist des Kontrapunkts beherrschte Satzweise scharf unterscheidet. Weiche, zerschmelzende Gefühle scheint er gar nicht zu kennen, und obzwar ein sehr individueller Kopf, fehlt in seinem Schaffen die Ich-Lyrik, gehört die Gegenständlichkeit zu den hervorstechenden Eigenschaften seiner durchaus männlich empfindenden Muse. Darum liegt ihm das Balladenhafte besonders gut und seit *Loewe* und *Plüddemann* hat niemand mehr eine so echte Volksballade geschrieben als »Es war ein Markgraf über dem Rhein«. Oder man sehe sich die beiden sozusagen dramatischen düsteren Scenen aus dem Soldatenleben an »Der Schildwache Nachtlied« sowie das »Abendlied«, das ein verschmähter Liebhaber seinem glücklichen Nebenbuhler in der Schenke singt, um sich dann mit dem wütenden Ruf »Lafs sehen, wie du Kerl ausschaust mit deinem blanken Schwert« über ihn zu stürzen, dafs dem Hörer das Grausen ankommt. Und wie genial, mit ein paar unfehlbaren Strichen ist die romantische, traumdämmerhafte Stimmung der verstohlenen Liebesnacht in »Mit Lust tät ich ausreiten« getroffen! Welche Gröfse, welcher ritterliche Glanz in »Aurora«! Welcher Ernst der Auffassung, welche Gewalt der Intuition, welche lapidare Wucht des Ausdrucks in dem religiösen »Erntelied«! Welcher unversiegliche holde Melodienstrom in »Grofse Wäsche«, welche unwiderstehliche Drastik im »Weinschröter«, welches Temperament in der »Widerspenstigen Braut«! Warm und frisch vom Herzen singt er sein »Wer's Lieben erdacht« oder »Der Franz läfst dich grüfsen«, lieblich sein »Leucht heller als die Sonne« und macht sich über den verliebten Müller lustig, der beim »Abschied« das schöne Ritterfräulein so erbärmlich anseufzt. Das Fehlen weinerlicher Sentimentalität und schmachtender Sinnlichkeit macht die Liebeslyrik *Streichers* überaus sympathisch und ganz besonders zu bemerken ist seine starke, gesund humoristische Ader, die ihn eine ganze Reihe von Spott-, Scherz- und Schelmenliedern schaffen liefs. Da ist vor allem der reizende »Kuckuck«, das robuste »Hier liegt ein Spielmann begraben«, das verschmitzte »Hat's gesagt, bleibt's nicht dabei«, das übermütige »Ei, ei, wie scheint der Mond so hell«, das parodistische »Die Nachtmusikanten«, der urwüchsig derbe »Ehestand der Freude«. Dazu noch das vermutlich einer Marketenderfrau im 30jährigen Krieg auf der Heerfahrt im Trofswagen in den Mund

gelegte »Wiegenlied«, das niedliche »Weinsüppchen«, das in seiner angenommenen Strenge so köstliche »Um schlimme Kinder artig zu machen«. Nur sehr Weniges, wie etwa No. 14 (»Aufgegebene Jagd« II) und No. 28 (»Ach und weh«) steht nicht auf der Höhe in dieser wirklich bedeutenden Sammlung, womit ihr Urheber mit einem Schlage sich den Charakterköpfen unserer deutschen Tonlyrik als ebenbürtiger Genosse anreiht. Und jedenfalls ergab der hier versuchte Überblick über die Wunderhornkompositionen die merkwürdige Tatsache, dafs das alte Buch noch lange nicht ausgewirkt hat, dafs es gerade in neuerer Zeit, also fast nach hundert Jahren der Phantasie unserer Tondichter erst eigentlich sich bemächtigt und ihrem Schaffen immer neue Anregungen bietet. Habent sua fata libelli.

Die »Richard Wagner-Feste« in Berlin.

Von Rud. Fiege.

Nun hat Richard Wagner sein erstes Denkmal, und es steht in Berlin. Und ihm zu Ehren wurden im Opernhause die »Meistersinger« aufgeführt, bei deren erstem Erscheinen an derselben Stelle das Berliner Auditorium höhnte und tobte und pfiff. Erst dreifsig Jahre sind seitdem vergangen. Und noch später war es, als ein Berliner Tonkünstler-Verein dem Meister in stolzem Selbstbewufstsein die Ehrenmitgliedschaft verweigerte, die ein kühnes Mitglied vorzuschlagen gewagt hatte. Jetzt drängten sie sich von allen Seiten herbei, die Orchestermusiker wie die Sänger, den Mann zu feiern, den mancher von ihnen noch mifsachtet hat. Herr *Joachim* sogar, der dem früheren Freunde im Vereine mit *Brahms* einst pathetisch absagte, auch ein Vertreter des hochmütigen *St. Saëns*, der über den so oft verurteilend zu Gericht safs, dem er nicht bis an die Knie reicht — sie und noch manche andere kamen jetzt mit Palmen in den Händen, die früher eine Geifsel schwangen. Das alles hätte uns ja freuen können und hat uns doch betrübt und geschmerzt, weil die feierten, die es nicht hätten tun dürfen, die aber zurückgehalten und zurückgestofsen wurden, die zunächst bei der Feier hätten sein müssen. Das Denkmal steht stattlich genug da, und die nach uns kommen, werden sich hoffentlich auch seiner freuen, da sie seine Geschichte nicht kennen, nicht wissen, wie es ward. Wir Wissenden können uns nicht freuen. Wir Kundigen — kundig dessen, was Wagner bedeutet — müssen klagen und anklagen.

Richard Wagner brauchte kein Denkmal, brauchte wenigstens noch keins. Im Grabe noch ist er gewachsen, nach seinem Tode erst recht lebendig geworden. Lebendig ist er auf allen Bühnen, belebend wirkt er auf weite Kunstgebiete ein. Wir haben ihn noch und freuen uns sein. Sollte sein Bild dermaleinst im Bewufstsein unseres Volkes zu bleichen beginnen, dann kann man es ihm in Erz oder Marmor vor Augen stellen, damit die späte Nachwelt auch von dem Grofsen erfahre, der uns eine neue Welt entdeckte. Wie uns jetzt eines Kolumbus Standbild, so — nur noch viel bedeutsamer — würde dann auch Wagners Statue das Volk anmuten.

Das Denkmal, wie es ihm jetzt frommt, ist eine liebevolle und sorgfältige Aufführung seiner Werke und eine Betätigung der Lehren, die er uns so ernst und eindringlich vortrug, und die auf dieser Wagnerfeier so schmählich mifsachtet wurden.

»Wagnerfeier?« War es eine solche? Ich will kurz ihren Verlauf erzählen, dann beantwortet sich die Frage von selbst.

Vor einer Reihe von Jahren sang hier an der Kroll-Oper ein Bariton, *Felix Carlo* nannte er sich, wenn mein Gedächtnis mich nicht sehr täuscht. Unter seinem bürgerlichen Namen begann er dann ein Geschäft mit Schminken und Puder, das schnell gedieh und heute tatsächlich in der ganzen Welt berühmt ist. *Leichner* wurde ein sehr reicher Mann, wurde Kommerzienrat und hätte sich daran sollen genügen lassen, dafs man seine geschäftliche Tüchtigkeit anerkannte, ihn als Bürger achtete und ehrte. Wenn er für die Bühnenkunst und Bühnenkünstler besonderes Interesse zeigte, so war das bei seinen früheren und jetzigen geschäftlichen Beziehungen zum Theater ja natürlich. Löblich war es auch, dafs er eine Ehrung Wagners plante, indem er den Denkmals-Gedanken fafste. Dann aber, als die Ausführung dieses Gedankens begann, folgten Fehler auf Fehler. Ungeschmack, Ungeschick und Unrecht lösten einander ab. Tief griff Herr *Leichner* freilich zunächst in seinen mächtigen Geldkasten und erlegte die grofse Summe, welche an der kleineren, für das Denkmal schon vorhandenen, noch fehlte. So machte er es uns andern, die für des Meisters Standbild auch gern einen Beitrag gegeben hätten, unmöglich, an der Ehrung teil zu nehmen. Und daher fehlt dem Denkmal der eigentliche Wert. Es ist nicht ein Zeichen der Verehrung des Volkes, sondern ein Monument des Ehrgeizes, ja, der Anmafslichkeit eines Geldmenschen.

Wundersam war die Zusammensetzung des Denkmals-Comités. Herr *Leichner* hätte ja schon »Präsident« werden, auch bleiben mögen, und alles wäre noch glücklich abgelaufen, wenn er sich nur mit den rechten Männern umgeben hätte. Zunächst mufste er die alten Wagnerfreunde in seinen Kreis ziehen, die einst für den Meister kämpften, als das noch not war, dann vor allen Dingen die bedeutenden Musiker, die Wagners Kunst pflegen und von seinem Geiste erfüllt sind, dann einige der vielen namhaften Musikschriftsteller, die in weiten Volkskreisen des Meisters Nam' und Art bekannt machen, dann ja auch Kunstfreunde aus allen Ständen. — Tatsächlich waren nun im Comité fast ausschliefslich wohl vornehme, ja, sehr vornehme Leute, auch solche von wissenschaftlicher, künstlerischer, amtlicher Bedeutung, aber von vielen wufste man doch, dafs ihnen Bellini eben so lieb, wenn nicht lieber war als Wagner, von einigen war es bekannt, dafs sie in ihres Herzens Tiefe sogar Widersacher des grofsen Bayreuthers sind. Immer deutlicher glaubte man zu erkennen, dafs es sich im Grunde doch um eine andere Verherrlichung handle als um die Wagners. Wer aber der Sache noch zugetan war, mufste endlich doch zurückgestofsen werden, wenn er erfuhr, dafs der deutsche Meister durch Franzosen, Italiener, Engländer, Amerikaner, Russen usw. sollte gefeiert werden, dafs deren Musik vornehmlich bei den Wagnerfesten erklingen werde. *St. Saëns* sogar wurde persönlich eingeladen, der Wagners ausgesprochener Gegner ist und so oft scharf gegen ihn geschrieben hat! Und dann beging man die unglaubliche Geschmacklosigkeit, bekannt machen zu lassen, die Milliardäre aus Amerika kämen auch zur Feier! So würdelos ging man zu Werke! Es war eben an der leitenden Stelle nicht die nötige Einsicht oder Vornehmheit vorhanden.

Einzelne der Männer, welche bei einer Wagnerfeier nicht fehlen durften, waren doch noch nachträglich in den Ausschufs berufen worden; sie sagten aber nun, nach so mancherlei ungeschickten und unpassenden Schritten der »Oberleitung« ab: Richter, Straufs, Humperdinck usw. —

Und dann kamen die Tage der Feier heran. Ich mufs bei der Beschreibung derselben ganz kurz sein, werde mich bezüglich der Musikaufführungen meist auf blofse Namen beschränken und nur das ganz Schlechte — Gutes war wenig dabei — etwas beleuchten.

Am 30. September war Empfangsabend in der Wandelhalle des Reichtagsgebäudes oder vielmehr in ihrer Rotunde, wo das Philharmonische Orchester aus Leipzig unter *Hans Winderstein* zunächst den Kaisermarsch ziemlich befriedigend ausführte. Auf dem Programm standen die Namen der Wagnerfeinde *Brahms*, *Rubinstein* und *Hiller*. Dieser letztere hatte einst als Leiter des Kölner Konservatoriums Streit mit dem Lehrkörper gehabt und erschien dann am Tage darauf in der Anstalt mit einem Zettel am Hute, auf dem zu lesen stand: »Ich bitte, mich nicht zu grüfsen.« Als jetzt sein Lied an die Reihe kam, glaubte ich die Stimme des grimmen Wagnerhassers aus seinem Grabe ertönen zu hören: »Ich bitte, mich nicht zu singen.« Und ich bin sicher, dafs er sich im Grabe umgedreht hat, als man Wagner mit einer seiner sonst ja vergessenen Kompositionen feierte. — Von den Solisten erschien zuerst Mlle. *Janotha* (London) und spielte recht mäfsig — früher konnte sie es besser — Chopin, Fräulein *Brackenhammer* (Coburg) sang befriedigend Lieder von Brahms und Rubinstein, Mme. *Jeanne Flament* (Brüssel) trug Glucks »J'ai perdu mon Euridice« vor, Herr *A. Füredi* (Budapest) geigte in ganz unzureichender Weise eine Wieniawskysche »Polonaise brillante«, und Frau *E. Schumann-Heink* führte etwas äufserlich Schuberts »Allmacht« aus. Dann trat Mr. *Fr. Delmas* von der Grofsen Oper in Paris auf und liefs die ihn bewundernden Hörer ein Récitatif et Air de Soliman (»Reine de Saba«) par Gounod hören, wobei Mr. *Camille Chevillard* den Taktstock schwang. Dem theatralischen Vortrage, über den die »Wagnergemeinde« ganz entzückt war, liefs er ein bombastisches Stück als Zugabe folgen — es soll des Berlioz (auch eines Wagnerfeindes) Mephistoständchen gewesen sein. Unter den nun folgenden Gesängen waren auch Wagners »Träume«, die Fräulein *Augusta Müller* aus Hannover unzureichend sang. Wer nun Glück oder besonders kräftige Ellbogen hatte, der konnte sich in einem Nebenraume leiblich etwas erfrischen. Das Orchester führte dann ein Promenadenkonzert aus, dessen musikalische Gaben die »Jubelouverture« und Stücke von Massenet, Liszt, Svendsen, Goldmark, Bruch und Rubinstein waren. — Wie frostig, wie langweilig, ja, wie verstimmend war dieser Empfangsabend!

Am 1. Oktober wurde das Denkmal in festlicher und würdiger Weise enthüllt. Nur die musikalischen Darbietungen riefen Kopfschütteln hervor, denn unter der Leitung des Armeemusik-Inspizienten Prof. *Rofsberg* wurde der Kaisermarsch von — 400 Bläsern ausgeführt und der Chor »Ehrt eure deutschen Meister« unter Leitung des Prof. *F. Schmidt* von — Männerstimmen gesungen, Herr *Leichner* hielt eine ansprechende Rede, die in ein Hoch auf den Kaiser ausging, und dann fiel die Hülle des Denkmals. Der Männerchor sang »Wachet auf, es nahet gen den Tag«, und nach den Huldigungen seitens der Heimischen und Fremden durch Niederlegung von Kränzen schlofs das Militärorchester mit dem Tannhäusermarsche die Feier ab. — Da hatte man freilich nur Wagnersche Musik gehört, aber anch nur transponierte! So machten sich Ungeschmack und Ungeschick überall geltend. — Am Abend war dann im Wintergarten ein grofses Bankett, an dem 700 Personen teilnahmen. Eine mächtige Büste Wagners strahlte im Glanze grüner Glühlichter unter Lorbeeren und Palmen. Der Prinz *Friedrich Heinrich*, der das Ehrenpräsidium angenommen hatte, brachte in wohlgesetzter Rede mit weithin schallender Stimme das Hoch auf den Kaiser aus, Herr *Leichner* pries die deutsche Treue unseres Kaisers, der seine Teilnahme dem Unternehmen von Anfang an versprochen und gehalten habe und forderte zu einem Hoch auf den Ehrenpräsidenten auf. Der Kultusminister Dr. *Studt* hob die Bedeutung der Musik als eins der Mittel hervor, durch welche die Völker sich näher träten. Das fördere den Weltfrieden, den unser Kaiser erstrebe, und so heifse er die fremden Festteilnehmer, besonders die Franzosen, namens der Regierung willkommen. Es folgten dann die Vertreter der Franzosen, Italiener, Engländer und Amerikaner, jeder mit einer Rede in seiner Muttersprache. Das Orchester spielte »Heil dir im Siegerkranz« und — die Marseillaise. Zu den in Aussicht gestellten Gesangsvorträgen kam es nicht. Aber es erschien einmal eine Dame auf dem Podium, die mit kleiner Stimme etwas in das Gesellschaftsgewirr hinein sang. Man sagte mir, es sei eine Amerikanerin, die sich nicht davon habe zurückhalten lassen, unserm Kaiser und unserm Lande eine Huldigung durch den Vortrag des »Sanges an Ägir« darzubringen.

Als nun aus Abend und Morgen der dritte Tag der Feste geworden war, da fanden von 11 Uhr vormittags bis nach 11 Uhr abends in der Philharmonie »drei historische Konzerte« statt. Das erste gab mit dem Leipziger Orchester *Carl Pohlig* aus Stuttgart. Die Ouvertüre zu »Iphigenia«, »Zauberflöte« und »Freischütz« wurden gemacht, dann die »Neunte Sinfonie«. Um 3 Uhr erschien die Hofkapelle aus Braunschweig, verstärkt durch das Streichquartett des Hoftheaters in Hannover, um unter Führung *H. Riedels* aus Braunschweig Schuberts unvollendete und Brahms' C moll-Sinfonie, dazwischen die Hebriden-, Jessonda- und Manfred-Ouverture auszuführen. Um $7^1/_2$ Uhr endlich spielte das Berliner Philharmonische Orchester unter *G. Kogels* Leitung von Berlioz die »Lear«-Ouvertüre und die Liebesscene aus »Romeo«, Liszts »Tasso«, des Cornelius »Barbier«-Ouvertüre und des R. Straufs »Tod und Verklärung«. Nur dieser Abendaufführung wohnte ich bei. Sie war vortrefflich, und ich bedauerte, dafs so wenige sie hörten. Zu Anfang war gerade der fünfte Teil des Saales besetzt, später wenigstens der vierte. Ich zählte nämlich die Personen. Die Logen gähnten vor Leere. Wie Wagner durch diese Konzerte geehrt wurde, konnte ich nicht einsehen. Geschmäht aber wurde er durch das dann folgende »Internationale Festkonzert« am Sonntag, denn am Sonnabend fand eine Aufführung der »Meistersinger« statt, mit deren künstlerischer Gestaltung das Festcomité zum Glück nichts zu tun gehabt hatte, so dafs sie aufs herrlichste geriet. Ich berichte darüber an anderer Stelle dieser Nummer.

Der 4. Oktober war's, an dem das seltsamste und zugleich unerquicklichste Konzert an mir vorüberging, das ich erlebt habe. Das Orchester stellte die Berliner Tonkünstlerkapelle, die sich nicht mit Ruhm bedeckte. Nach der grofsen Leonoren-Ouvertüre sang Herr *K. Sommer* eine »Oberon«-Arie; Herr *C. Pohlig* stand dabei am Dirigentenpulte. Herr *Joh. Halvorsen* (Christiania) führte Svendsens »Norwegische Rhapsodie« vor, Mr. *Dan Godfrey* die Elgarsche Ouvertüre zu »Cockaigne«, Sgr. *Arturo Vigna* (allerdings ein vortrefflicher Dirigent) die Ouvertüre »I Vespri Siziliani« von G. Verdi und eine »Danza della ondine« von Catalani. Sgra. *Regina Pinkert*, »Primadonna dell'Opera« (Barcelona) sang Rossinis »Una voce poco fa« und eine Polacca aus »I Puritani« von Bellini mit verblühter Stimme, Sgr. *Alessandro Bonci*,

»primo tenore della Scala« (Mailand) eine Aria aus »La Favorita« von Donizetti sowie eine Racconta aus »La Bohème« von Puccini mit Geschmack und feiner Gesangskunst. Nun folgte ein Oedipus-Vorspiel von *John K. Paine* und, von Herrn *Alexander Winogradsky* geleitet, Tschaikowskys »Francesca da Rimini«. Die andern Orchesterstücke waren: »Märchen-Vorspiel« von Rimsky-Korsakow, geleitet von Herrn *A. Wladimirow* (Petersburg) »La jeunesse d'Hercule« von St. Saëns, »Benvenuto Cellini« von Berlios, dirigiert von *M. Camille Chevillard* (Paris) und Liszts 1. Rhapsodie, dirigiert von Herrn *Raoul Mader* (Budapest). Und swischen St. Saëns und H. Berlioz — wie taktlos — hatte man *Richard Wagner* gestellt, der dadurch freilich doch auch einmal su Worte kam und swar mit »Les adieux de Wotan«, gesungen von *M. J. F. Delmas*. Wenn die Orchesterleiter in Paris keine bessere Einsicht in das Wesen der Wagnerschen Musik haben als der »Direktor der Lamoureux-Konzerte« sie hier bewies, wenn die Sänger dort nicht ganz erheblich Besseres leisten als dieses Mitglied des Grand Opéra, so ist's wunderbar, dafs man den deutschen Meister dort so verehrt. Rigoletto kann nicht pathetischer um seine verführte Tochter klagen als es dieser Wotan tat, da er dem geliebten Kinde die Gottheit abküfst. Ein rein komödienhafter Vortrag, mit hohler Stimme ausgeführt und stillos begleitet! — Das Traurige an diesem Konserte war nun vornehmlich dies, dafs es die fremde, leichte Klingelmusik der Bellini und Donizetti, die Unbedeutendheit des Tonstückes von Catalani und all' dies fremde Musikgetöne den Saal erfüllen liefs, als es sich darum handelte, Richard Wagner zu feiern. Alles, wogegen er sein Lebelang gekämpft bat: das Leichtfertige, Hohle, Fremde, die Schwärmerei für die Primadonna und ihren Koloraturgesang — alles das wurde durch dies entsetzliche »Internationale Festkonzert« verherrlicht. Und das Auditorium — diese »Wagnergemeindel« — jubelte den Vorträgen zu, war von der Primadonna nnd von diesem französischen »Wagnersänger« entzückt! Wie traurig, dafs das Verständnis für Wagner noch nicht einmal in die Kreise gedrungen ist, die ihm dies Fest bereiteten! Wie traurig, dafs man Franzosen, Italiener, Amerikaner, Russen usw. bejubelte, wo der deutsche Meister gefeiert werden sollte! »Tief in der Brust brennt mir die Schmach!«

Am Mittag des 4. Oktober hatte schon ein »Geistliches Konzert« in der Singakademie stattgefunden, in dem der Domchor Palestrina, Bach, Mendelssohn usw. sang — natürlich in bester Ausführung. Aber Fräulein *Rosa Olitzka* (Covent Garden, London) sang in unangenehmer Weise ein klägliches Agnus Dei vom Komponisten der »Carmen« und Mme. *Jeanne Flament* (Brüssel) trug Bachs »In deine Hände« mit tremolierender Stimme und ohne Verständnis dieser herrlichen Arie vor. — Was hatte nun aber das alles mit Wagner zu tun? — Ein wirkliches »Wagner-Konzert« gab es indes dennoch und zwar gleichzeitig mit dem ewig denkwürdigen »Internationalen«, weshalb ich es nicht hören konnte. Unglaubliches hat es indes dort ebenfalls gegeben, nämlich die »Lohengrin«-Erzählung, von Sgr. *G. Borgatti*, »primo tenore della Scala« italienisch vorgetragen. Auch die mitwirkenden Damen *Reufs-Balce* und *Rosa Sucher* sollen sehr wenig, Frau *Schumann-Heink* soll desto mehr gefallen haben. *Jos. Sucher* hat mit dem Philharmonischen Orchester die Faust- und Tannhäuser-Ouvertüre, das Siegfriedidyll und das Tristan-Vorspiel recht löblich ausgeführt. So fand da draufsen im Tiergarten wenigstens die Wagnersche Musik ein bescheiden Plätzchen, während in den vornehmen Sälen der Singakademie und der Philharmonie in den Tagen der »Richard Wagner-Feste« die Fremden geehrt wurden, die zum Teil seine Feinde waren.

Und nun kann ich wohl den Vorhang über das traurige Schauspiel fallen lassen.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Oktober. — Was die Aufführung des »Goldenen Kreuzes« versprach, die der »Meistersinger« hat es gehalten. Man hört den neuen General-Intendanten überall loben. In Geschäfts- wie in Kunstangelegenheiten hält er die Zügel in der Hand und weifs geschickt zu lenken. Es ist in der Kanzlei die gute alte preufsische Straffheit wieder eingeführt. Überall gilt das Suum cuique. Jeder kann den Bühnenleiter sprechen, und die anmafsliche Heroine wird selbst der Kehrfrau nicht vorgezogen. Jeder kann seine Wünsche und Bitten vortragen. Es wird nicht mehr alles versprochen, aber das Versprochene wird jetzt gehalten. — Als nun die »Meistersinger« neu einstudiert wurden — sie hatten es nötig — da trat das Geschick des Herrn *Georg v. Hülsen* für Inscenierung so erfreulich zu Tage, dafs wir alle in dem Urteile einig waren, es sei die vielgepriesene Bayreuther Aufführung unseres grofsen musikalischen Lustspiels nur in wenigen Einzelheiten vielleicht besser, in anderen aber sicherlich nicht so gut wie die jetzige Berliner. Beseelt wurde das herrliche Bühnenbild durch die ausgezeichnete Leistung unseres Dr. *Rich. Straufs*, der hier wieder einmal bewies, welch' ein wertvoller Besitz er für uns ist. Wie alles klang, und wie es fein gezeichnet und gefärbt war im Orchester! Wie er die Sänger anzufeuern gewufst hatte, und wie zart er sie begleitete! Das war wieder einmal einer der seltenen Opernabende, die man nicht vergifst. Die Zuhörer waren von 7 bis nach 12 Uhr im Banne der Kunstdarbietung. Der Kaiser batte von der schönen Aufführung erfahren und sprach aus weiter Ferne telegraphisch seine Freude darüber und allen Beteiligten seinen Dank aus. — Die Herren *Kraus* (Walter), *Krasa* (Beckmesser) und *Lieban* (David) verdienten sich die Anerkennung für ihre prächtigen Leistungen aufs neue. Herr *Bertram* löste die gesanglichen Aufgaben des Hans Sachs vortrefflich. In der Charakterisierung der Gestalt steht er freilich noch nicht auf der vollen Höhe. Zum ersten Male gab Fräulein *Destinn* die Eva. Mit seltener Stimme begabt und gesanglich von nicht gewöhnlicher Tüchtigkeit, besitzt sie doch mehr Talent für die Darstellung leidenschaftlicher als zarter Gestalten, macht auch kein Hehl daraus, dafs ihr die Rolle der Meyerbeerschen »Selika« mehr gefällt als irgend eine Wagnersche. So kam denn das Herz und Gemüt, namentlich das Jungfräuliche und das Schelmische der Eva bei ihr nicht zum Ausdrucke. Aber das Quintett gewann gegen früher durch sie.

Im Theater des Westens will die Oper nicht recht gedeihen. Bis jetzt hatte die neue Direktion mit den Sängern wie mit den aufgeführten Werken kein Glück. Dafs »Dalibor« sich nicht halten konnte, mufste man doch ebensogut vorher wissen, als dafs die »Beiden Schützen« jetzt nicht mehr gefallen würden, da sie es

schon vor Jahrzehnten kaum taten. Und nun soll gar der Neßlersche »Trompeter« sein sentimental Lied dort wieder blasen und singen! Ob's noch jemand gefällt? Freilich, wenn die wundersame Gemeinde der »Richard Wagner-Feste« kürzlich bei der Ehrung ihres (?) Meisters Donizetti und Bellini glückselig beklatschte, dann wird sich auch wohl für den »Trompeter« noch ein dankbares Publikum finden.

Unter den zwanzig Konzerten, die in der vorigen Woche stattfanden, gab es zwar einige von Bedeutung, wie die Klavierabende Lamonds und Reisenauers, aber es läßt sich darüber doch nichts Neues berichten. Von Kopenhagen kam Herr *Victor Bendix* und gab das erste der drei Konzerte, in denen er sich als Tonsetzer uns vorzustellen wünschte. Zwei Sinfonien, zwei kleinere Orchesterstücke und Lieder bildeten sein erstes Programm. Was man von den meisten der neueren schaffenden Tonkünstler sagen muß, gilt auch von ihm: er hat etwas Rechtes gelernt, aber nichts Bedeutendes zu sagen. Wie er es sagt, das ist ansprechend. — Die drei Konzerte mit ihren Orchesterproben, mit den Ausgaben für Sänger, Saal usw. werden dem Herrn, wie man mir mitteilte, gegen 8000 M kosten. Steht nun das erhoffte ideelle Ergebnis — das materielle fällt kaum ins Gewicht — im richtigen Verhältnis zu den hohen Ausgaben?

In der laufenden Woche, vom 12. bis 18., soll ich vierundzwanzig Konzerte und zwei Opernaufführungen besuchen. Wie fange ich das an? Rud. Fiege.

Dresden. Mit dem ersten Oktober hatten wir auch schon die erste Novität. Lobenswerter Eifer! Möchte er nicht erkalten! Allmonatlich im Winter eine Novität, ein Institut mit den reichen Mitteln des unseren könnte es schon machen! *Leo Blech* war der Glückliche, der zum Worte kam. Sein Kredit muß bei unsern »leitenden Kreisen« seit dem Idyll »Das war ich« mächtig gestiegen sein. — Auch diesmal assoziierte sich der Prager Kapellmeister mit dem Prager Musikschriftsteller und Kritiker Dr. *Richard Batka*. Aber uns dünkt, die Ehekontrahenten ergeben ein etwas ungleiches Paar. *Blech* ist der moderne Musiker, wie er im Buche steht. *Batka* hat archaistische Neigungen! — Der letztere vertritt die sehr vernünftige Ansicht, daß wir Fäden nachspüren müssen, die sich nutzbringend für die Gegenwart weiterspinnen lassen. Der spezifische »Wagner-Faden« ist ausgesponnen, die Erkenntnis dämmert, Gott sei Dank, mehr und mehr. Die Anknüpfungspunkte sucht *Batka* in seiner »Bunten Bühne« zu ermitteln, er geht ihnen auch in der Textwahl nach und fand für die letzteren ein ermunterndes Beispiel in dem glücklichen Griff Eugen d'Alberts mit seiner »Abreise«. Solch' eine Art musikalische »Causerie« sollte auch das Idyll »Das war ich« werden. Aber der moderne Musiker in *Blech* schlug ihm ein Schnippchen. Der kann nicht einfach schreiben. Das lernen die Herren von der Zunft heute nicht. Und so kam das Urteil, Herr *Blech* schoß des öfteren nach Spatzen mit Kanonen. Aber, daß wir offen sind, im ganzen hat uns »Das war ich« immer noch besser gefallen, wie das neueste Kind der Blech-Batkaschen Ehe, die dreiaktige Oper »Alpenkönig und Menschenfeind«. Dort war immer noch das Suchen nach einem Stil deutlich zu spüren, hier geht der Komponist ratlos umher. Mit dem erziehlichen Moment des guten Raimundschen Volksstücks ist musikalisch natürlich nichts anzulangen. Die »Moral von der Geschicht« kann im gesprochenen Drama unaufdringlich allenthalben durchleuchten. Die Musik muß sich immer an die Poesie halten, sei es an die der Handlung, sei es an die der Stimmung. Und da kam ein Riß in das Werk. Die »Feerie« geht mit dem »Volksstück« nicht wie bei Raimund einen innigen, untrennbaren Bund ein. Es stehen realistische Scenen neben solchen von poetischer Illusion. Abgesehen davon, daß die ganze Rappelkopf-Figur durch die musikalischen Accente etwas zu beschwert erscheint. Kurz, war bei dem Idyll »Das war ich« immer noch eine gewisse nicht unbefriedigende Gesamtwirkung zu konstatieren, so ist hier mehr oder weniger von partiellen Wirkungen die Rede. Gern aber sei zugegeben, daß diese vielleicht stark genug sind, das Werk eine Zeitlang auf der Bühne zu erhalten, denn der Musiker *Blech* ist ein geschickter Herr. Eklektiker puro sangue, versteht er es, mit Nachdruck im Pathos Wagners zu sprechen und bei der nächsten Gelegenheit volkstümlich bis zum — Operettenhaften zu sein. Da ist ein mit allen Cbikanen aufgeputztes Duett im letzten Akt, das in die sich zuspitzende dramatische Situation wie eine Bombe hineinplatzt, aber da capo begehrt wurde! Will man die gelungensten Scenen aufzählen, so wird man als solche bezeichnen müssen die Begegung des Alpenkönigs mit Rappelkopf, die an schönen Momenten in Stimmung und Kolorit reich ist, dann die scharf kontrastierende vorangehende »Tischler-Scene«. Hier erscheint es wirklich, als ob *Blech* einmal auf gesund volkstümlicher Basis etwas leisten könnte. Wenn er nur nicht so unheimlich viel gelernt hätte oder wenigstens einmal vergessen würde, uns immer etwas von seinem Können aufzutischen. Wir kranken heute an zu viel — Technik. Die Klavierauszüge sind schon lange nicht mehr »spielbar«. — Die hiesige Aufführung, meinen wir, müßte den Beifall der Herren Autoren haben finden können. Insbesondere werden sie nicht überall zwei solche Vertreter für die beiden Hauptrollen finden. Indessen *Perron* lief *Scheidemantel* fast noch den Rang ab. Das Spiegelbild, das der Alpenkönig zur Kur Rappelkopfs auf die Scene stellt, war beinahe noch charakteristischer und Raimundscher in Maske und Spiel als das Original. Dann waren aber auch die übrigen Rollen bestens besetzt. Namentlich verstand es Herr *Grieder* den Tischler als eine lebensvolle Figur mit ergötzlichem Humor darzustellen, doch wird man gern auch Frl. *Nasts* Verdienste als munteres Lieschen anerkennen. Daß die Königl. Kapelle unter *v. Schuchs* Leitung exzellierte, ist für uns etwas Selbstverständliches, ebenso daß die Regie das Ihrige dazu getan, das Stück auch nach der dekorativen Seite eindrucksvoll zur Darstellung zu bringen. Und so konnte denn auch der Erfolg nicht ausbleiben, daß das Publikum die Novität und ihre anwesenden Autoren sympathisch aufnahm. Otto Schmid.

Hamburg, Mitte Oktober. Unsere Theater- und Konzertsaison entfaltet ein reges Leben. Die Opernaufführungen begannen am 1. September, die Konzerte in den letzten Tagen des genannten Monats. Kein geringeres Werk als Beethovens »Fidelio« eröffnete die allabendlich stattfindenden Darstellungen, der am 3. September Wagners »Tristan« mit mancher Neubesetzung folgte. Der wesentliche Künstlerbestand unserer Bühne weist eine große Zahl von Kräften erster Bedeutung auf; es erscheint daher geboten hierüber kurz zu berichten und gleichzeitig soll darauf hingewiesen werden, in welcher Reichhaltigkeit sich das für die Saison vorgemerkte Programm entfaltet. In der Besetzung der ersten Tenorpartien treten zu den bewährten Stützen *Birrenkoven* und *Pennarini* die Herren *Jos. Tyssen* und *Carl Strätz* hinzu. Als erste Baritonisten vereinigen sich mit Herrn *M. Davison*

die Herrn *H. Mohwinkel* und *C. Bronsgeest*, die sich wie Herr Tyssen hier bereits in der vorigen Saison als Gäste aufs beste eingeführt hatten. Das Fach der ersten Bassisten ist durch die Herren *M. Lohfing* und *A. Hinkley* in vorzüglicher Weise besetzt. Der humorvolle, jugendfrische Buffo Herr *Weidmann* ist zur grofsen Freude des Publikums nach wie vor der Unsere geblieben. In den Kreis unserer bewährten ersten weiblichen Gesangskräfte Frau *Beuer*, *Fleischer-Edel*, *Hindermann*, Fräulein *Schloss*, *von Artner*, *Neumeyer* und *Zimmermann* sind als neue Sterne eingetreten Frau *Math. Fränkel-Claus* und Frau *Ottilie Metzger-Froitzheim*. Die für zweite Partien schon im vorigen Winter gewonnene Kunstnovize Fräulein *Ida Salden* hat sich als schätzenswerte Kraft bewährt und wird in diesem Jahre auch für künstlerisch hohe Aufgaben, wie z. B. als »Benjamin« in Mehuls »Joseph« mit bestem Erfolg verwandt. Neben unserem ersten Kapellmeister *Gille* hat unter den neugewonnenen Dirigenten Herrn *Gustav Brecher* im hohen Grade die Aufmerksamkeit bei der Direktion der Opern »Carmen«, »Mignon«, »Der fliegende Holländer« usw. auf sich gelenkt. Brecher besitzt schon jetzt in seinem 23. Lebensjahre alle Eigenschaften, die ihn für hohe Aufgaben ermächtigen. Seine Führung des Ensemble ist temperamentvoll und genial. Unter den bevorstehenden Opernnovitäten sind anzuführen: »Der Corrigidor« von Hugo Wolf, die deutschen Uraufführungen der italienischen Oper »Adrienne Leconvreur« von Francesco Cilêa, der französischen Oper »Muguette« von Edmund Missa, die an der Opéra comique grofse Erfolge erzielt hat, der nächsten Novität von Gustave Charpentier usw. »Adrienne Lecouvreur« wird Ende Oktober zuerst über die Bretter gehen. In neuer Einstudierung wurde am 14. Oktober »Lortzings Undine« in glänzender Weise gegeben. Die Direktion folgte hier dem Vorgehen Leipzigs. Ferner sollen in neuer Einstudierung herauskommen »Hoffmanns Erzählungen« von Offenbach, »Asraël« von Franchetti usw. Die Vorführung von Gounods »Romeo und Julie« (das Werk wurde seit 1891 in Hamburg nicht gegeben) machte volle Häuser. Bei der zweiten Darstellung stand die Vertreterin der »Julia« Fräulein *Schloss*, ebenso Herr *Pennarini* als Romeo in jeder Beziehung auf der Höhe der dankbaren, gesanglich schwierigen Aufgabe. Von grofsem Interesse wird die in Aussicht genommene Wiederbelebung der Gluckschen »Iphigenien« sein, für die wir eine mustergültige Vertretung in manchen der oben genannten Kunstkräfte besitzen. Es ist unmöglich, in diesen allgemein gehaltenen Hinweisen noch weiter auf einzelne Aufführungen, die bereits stattgefunden, einzugehen. Der Referent kann es sich jedoch nicht versagen, hier von der ersten Tristan-Aufführung noch kurz zu berichten. Sie stützte sich auf die hohe Kunst der Damen *Fränkel-Claus* und *Metzger-Froitzheim*, der Herren *Birrenkoven*, *Stury* (Bremen), *Davison*, *Weidmann* usw. Die beiden zuerst genannten Künstlerinnen sind für unsere Bühne ein hoher Gewinn. Seit Frau Sucher haben wir keine ähnliche bedeutungsvolle Vertreterin der hochdramatischen Partie der Isolde hier gehabt. Die plastische Zeichnung und die herrliche Gesangsdeklamation vereinigen sich in Frau Fränkel-Claus zu hohem künstlerischem Bunde. Überall war der Ausdruck lebendig und aus innerer Überzeugung gegeben. Das gleiche Zugeständnis ist Frau Metzger als Brangäne zu zollen, sie traf die rechten Herzenstöne und war auch stimmlich in jeder Beziehung einwandsfrei. Herrn *Birrenkovens* Tristan, wie bekannt, eine der besten seiner Kunstleistungen, entfaltete alle dramatischen Vorzüge, insbesondere erwies sich die Wiedergabe im Liebesduett des II. Aktes als gesanglich vollendet. Gille gab das schwierige Werk in grofsen Zügen; seine geniale und feinsinnige Vorführung ist als eine hohe Ehrung des Wagnerschen Genius zu bezeichnen. In der »Carmen«-Vorstellung entfaltete Frau Metzger alle Vorzüge einer gesanglich-schönen und darstellerisch ausgereiften Kunst. Ein besonderes Wort der Erwähnung verdient die »Philine« in »Mignon« von Thomas unserer Frau *Hindermann*, die nach wie vor das enfant chérie unseres Publikums ist. Über die Kunstleistungen der Herren *Tyssen* usw. werde ich mich im nächsten Bericht aussprechen.

Prof. E. Krause.

Leipzig. Am 8. Oktober hat mit dem ersten Gewandhauskonzerte die Reihe der gröfseren Musikaufführungen hier begonnen. Als Vorläufer derselben ist aber auch ein Lieder-Abend von *Gertrude Lucky* im Kaufhaus-Saale zu erwähnen, in welchem die genannte Künstlerin vor einem ziemlich zahlreichen Publikum Lieder von Fr. Schubert, Liszt, Hugo Wolf, E. Taubert, R. Wagner, E. Nevin, W. Berger und R. Straufs zu Gehör brachte.

Das erste Gewandhauskonzert wurde mit Mozarts Zauberflöten-Ouvertüre eröffnet. Dieser folgten: Arie mit obligater Violine aus der Oper »Il re pastore« von Mozart, Reigen seliger Geister und Furientanz aus »Orpheus und Euridice« von Gluck, Lieder mit Klavierbegleitung von Schubert, Schumann, Straufs und Pfitzner. Den zweiten Teil bildete Beethovens Sinfonie No. 7, A dur, op. 92. Die Gesangsvorträge wurden von Fräulein *Helene Staegemann* (Tochter des derzeitigen Direktors des Leipziger Stadttheaters) ausgeführt. Dieselbe introducierte sich als eine wohlgeschulte, treffliche Sängerin und fand grofsen Beifall, der auch wohl zum Teil dem trefflichen Vortrage des Violinsolos in der Arie durch Herrn Konzertmeister *Edgar Wollgandt* mit galt. Wie dieser, so trat auch Herr *Tischendorf* als vortrefflicher Solist in dem Flöten-Solo in den Gluckschen Orphensscenen in den Vordergrund. Über die Ausführung der Beethovenschen Sinfonie läfst sich nur uneingeschränktes Lob sagen.

Ebenso über die Vorführung der Sinfonie D dur, No. 2 der Breitkopf & Härtelschen Ausgabe von J. Haydn im zweiten Konzerte am 15. Oktober, sowie des Klavierkonzertes No. 2, C moll, komponiert und vorgetragen von Professor *Emil Sauer* aus Wien und der Sinfonie No. 1, C moll, op. 68 von J. Brahms. Es waren dies nicht allein Meisterleistungen des Orchesters nach ästhetischer, sondern auch zugleich Kraftleistungen desselben nach physischer Seite hin. Denn nicht nur stellt die Brahmssche Sinfonie, sondern auch das Konzert von Sauer infolge seiner vielen Tempi-Wechsel und mancher anderer heiklen Stellen die höchsten Ansprüche an die Spannkraft und die Intelligenz des Orchesters. — Dafs Herr Sauer der beste Interpret seines Konzertes war, bedarf keiner besonderen Versicherung. In einer ihm abgerungenen Zugabe, bestehend in einem Chopinschen Nocturno, erwies sich der Gast aber noch als ein Chopin-Spieler allerersten Ranges, dem es in Bezug auf Feinstimmigkeit und Poesie des Vortrages nicht so leicht ein Pianist gleichtun dürfte.

Prof. A. T.

Elberfeld, den 9. Oktober 1903. Ein musikalisches Ereignis, das die Aufmerksamkeit und das Interesse weitester Kreise im Wuppertal auf sich lenkte, war das am 9. Oktober in der Stadthalle von dem rühmlichst bekannten Komponisten und Dirigenten Herrn Musikdirektor *Karl Hirsch* veranstaltete und geleitete Brahmskonzert. Der 1. Teil des Programms enthielt die zwei deutschen Volkslieder »In stiller Nacht«, »Die Wollust

in den Maien« für gemischten Chor; den 1. Satz aus dem Trio Opus 8 für Violine, Cello und Pianoforte; 4 Lieder am Klavier (Immer leiser wird mein Schlummer, Auf dem Kirchhof, Von ewiger Liebe, Ständchen); 4 Frauenchöre mit Hörner- und Harfenbegleitung (Es tönt ein voller Harfenklang, Komm herbei, Tod! Der Gärtner, Gesang aus Fingal). Der 2. Teil des Konzertes brachte zu Gehör: Vineta, 6stimmigen Chor aus Op. 42; Lieder am Klavier (O wüfst ich doch den Weg zurück, Ade! Vorschneller Schwur. Liebestreu. Der Jäger); Andante aus dem Trio Opus 87 für Violine, Cello und Pianoforte; schliefslich die Zigeunerlieder Opus 103 für gemischten Chor mit Klavierbegleitung.

Den Brahmsfreunden wurde durch die tadellose Ausführung des Programms ein Blick in das Lebenswerk des Meisters und ein selten hoher, völlig ungetrübter Kunstgenufs geboten. Fräulein *Therese Behr*-Mainz rifs mit jedem Vortrag die zahlreiche Zuhörerschaft zu begeistertem Beifall hin und mufste sich am Schlufs zu einer Zugabe verstehen. In wirksamster Weise wurde sie am Klavier durch die temperamentvolle Begleitung des Musikdirektors *Hirsch* unterstützt, welcher auch im Verein mit Herrn Konzertmeister *Schmidt* und Herrn *Son* vom hiesigen städtischen Orchester die Triosätze vortrug. Am meisten sprachen in den Kammermusikstücken die melodiereichen Stellen an, in denen sich Brahms als vortrefflicher Kenner der deutschen Volksseele zeigt. Mit grofser Spannung sah man den Leistungen des Chores entgegen. Die Chormitglieder (18 Sopran-, 12 Alt-, 9 Tenor-, 13 Bafssänger) bestanden aus nur solchen Damen und Herren, die über gute Stimmen und musikalische Vorbildung verfügten. Die Chorsachen hatte der Konzertveranstalter sämtlich im »Einzelunterricht« einstudiert. Nach nur drei gemeinsamen Chorproben war der Chor im stande, die zahlreichen Lieder vollendet zum Vortrag zu bringen. Besonders zündeten die elegisch-sentimentalen Frauenchöre und die feurigen Zigeunerlieder, bei denen Chormitglieder die Solostellen auf das Wirksamste vorzutragen vermochten und Herr *Hirsch* den Klavierpart selber übernommen hatte.

H. Oehlerking.

Gotha. Grofsen Anklang fand hier eine »Musikalische Abendunterhaltung« der Liedertafel, in welcher nach *Richard Batkas* Idee der »Bunten Bühne« ein »Ausflug in den Thüringer Wald« als Programmunterlage diente. — Im I. Vereinskonzert der Liedertafel machte das Klavierspiel von *Alice Ripper* aus Budapest Sensation. Die erst 18jährige Künstlerin schlägt heute schon fast alle ihre Rivalinnen in Bezug auf technische Meisterschaft, in wenigen Jahren wird sie wahrscheinlich alle in jeder Beziehung schlagen. Die Sängerin des Abends, Frl. *Margarete Bletzer* aus Baden-Baden behauptete sich neben diesem Phänomen höchst ehrenvoll. In einem Kammermusikabend verblüffte die elfjährige *Edith von Voigtländer* von hier durch ihr sicheres, bereits auf der untersten Stufe der Virtuosität stehendes Violinspiel. Sie wird nun ernsthafte Studien bei Krasselt in Weimar machen — und man darf ihr eine bedeutende Zukunft propbezeien.

R.

Versenktes Orchester. Den modernen Bühnen, die bereits ein solches zur Einführung brachten, bat sich neuerdings das »Herzogliche Hoftheater« in Dessau hinzugesellt, das sich bekanntlich der kunstsinnigen Fürsorge des Erbprinzen von Anhalt ganz speziell erfreut und durch seine, unter persönlicher Regie des hohen Herrn mustergültig einstudierten Wagner-Aufführungen (sogar des gesamten »Nibelungen-Ringes«!) längst eines ausgezeichneten Rufes in Kunstkreisen geniefst.

Bisher scheiterte bei unseren, nach dem früheren System erbauten, alten Opernhäusern die Sache immer daran, dafs lediglich eine Tieferlegung des gegebenen Orchesterraumes zu ermöglichen war, ohne Einbau zugleich auch unter die Bühne hinein und ohne eine den Ton angemessen dämpfende, die Klangmassen unter sich verschmelzende, gegenüber den Gesangsstimmen wiederum entsprechend ausgleichende »Schalldecke«. Dessau nun hat auf Anregung und nach Angabe seines derzeitigen Hofkapellmeisters *Franz Mikorey* diesen alten Zwiespalt aufserordentlich glücklich zu lösen gewufst und eine interessante Neuerung damit begründet. Zwar mufste auch hier der gedachte Bühnen-Einbau leider noch unterbleiben, weil die elektrische Beleuchtungs-Zentrale an der hierfür einzig in Betracht kommenden Stelle der Unterbühne gerade im Wege stand. Und ebenso verbietet sich ja die Anlage einer umfassenden Schalldecke nach Bayreuther Muster (vergl. Münchener System) von selbst, so lange kein amphitheatralischer Zuschauerraum vorhanden ist, vielmehr die Logenränge, und namentlich deren Prosceniumskästen, immer wieder über das Orchester noch herein ragen, damit aber auch eine totale Unsichtbarmachung der »mechanischen Tonerzeugung« (durch volle Abschliefsung gegen den Zuschauerraum hin) zuletzt doch illusorisch machen. Läfst sich jedoch die Bühne, zur bequemen Erweiterung und wenigstens partiellen Überdeckung des Orchester-Raumes, schon nicht unterbauen, so folgt mit logischer Notwendigkeit der andere natürliche Ausweg eines beherzten Ausbruches zu beiden Seiten hinaus, nämlich unter besagte Prosceniumslogen hinein, deren Böden für die beiden Aufsenseiten des Orchesters rechts und links, d. h. für die darunter zu plazierenden Blechinstrumente und das Schlagzeug, nunmehr die Funktionen jener Schalldecke mit übernehmen können, also den Klang hier dämpfen und veredeln, während gleichzeitig keilförmiger Aufbau und stufenförmige Sitz-Anordnung, ansteigend zum Dirigentenpult in der Mitte vor der Bühne als ihrer Spitze, den Ton aller hier frei liegenden Streich-Instrumente reizvoll zu heben vermögen und entschieden vornehmer machen.

Diese, unseres Wissens noch nirgends bisher versuchte, Gestaltung der Dinge hat sich bei Eröffnung der neuen Spielzeit anläfslich einer Vorführung der »Nibelungen« gleich sehr bewährt. — Das Ideal freilich wird auch auf diesem Gebiete erst sich erfüllen können, wenn die moderne Hydraulik (wie in Heidelberg geplant) einmal zur Anwendung gelangen, damit aber Senkung und Hebung des ganzen Orchester-Körpers beliebig, je nach Instrumentation und Stil des betreffenden Meisters bezw. Werkes, gewährleistet erscheinen wird.

A. S.

Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel, Leipzig: No. 75. Im Mittelpunkt des Interesses steht *Hektor Berlioz*, dessen 100. Geburtstag musikalisch zu begehen man sich jetzt allenthalben rüstet. Neben der Grofsen Gesamtausgabe von *Malherbes* und *Weingartner* erscheinen zahlreiche praktische Einzelausgaben als zuverlässiges Material für Aufführungen. Auch von den gesammelten Schriften des geistvollen Franzosen ist eine erste Gesamtausgabe in Vorbereitung. Die musikgeschichtliche Verlagstätigkeit des Hauses ist vertreten durch Herausgabe von *Joh. Seb. Bachs* Johannespassion, dreifach bearbeitet von Prof. Dr. *Heinrich Reimann*, die fortschreitende Gesamtausgabe der Werke *Joh. Herm. Scheins* von Prof. Dr. *Arthur Prüfer* und *G. Morphys* abgeschlossenes Sammelwerk, die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts. Die weiteren Ankündigungen des Verlags bezeugen, dafs auch in Bezug auf neuzeitliche Komposition Hervorragendes von ihm geleistet wird.

Dessau. Eine intime Feier eigener Art fand am Montag bei Gelegenheit der Orchester-Probe zum ersten Abonnements-Konzert in den Räumen des Hoftheaters statt. Frau *Schumann-Heink*, welche in eben diesen Tagen ihr 25jähriges Künstler-Jubiläum begeht, war aus diesem Anlasse Gegenstand herzlicher Ovationen. Sie wurde vom Hof-Orchester mit einem Tusch, von Herrn Hofkapellmeister *Mikorey* durch eine warme Ansprache begrüfst, worauf die gefeierte Künstlerin in ergriffenen Worten dankte und der Witwen-Kasse der Herzoglichen Hofkapelle in hochherzigster Weise die Summe von 500 M stiftete.

Leipzig. Der in Leipzig vielbesprochene Beleidigungsprozefs zwischen dem Opernsänger *Schelper* und dem Musikkritiker der

»Leipziger Neuesten Nachrichten«, *Bruno Schrader* ist zwar am 10. Oktober durch einen Vergleich zu Ende gekommen, hat aber einen eigentümlichen Niederschlag in der von *Schrader* gegründeten »Leipziger Musiksaison« erhalten, deren erste Nummer gerade auch am 10. Oktober erschienen ist, und interessiert damit auch die weitere Öffentlichkeit.

Diese Zeitschrift, welche »von Oktober bis gegen Mitte April Donnerstags erscheint; Abonnementspreis des so abgegrenzten Jahrgangs 4 M«, soll »keine allgemeine Musikzeitung« sein, sondern »nur die gereinigte Musikrubrik einer Leipziger Tageszeitung in wöchentlicher Ausgabe. Und dem auswärtigen Leser ist ein ungeschminktes Bild vom Leipziger Musikleben angesichts der elenden Tatsache, dafs er durch kobbudelnde, charakterlose Korrespondenten in der ärgsten Weise dupiert wird, durchaus von nöten«. Die »Ouvertüre«, mit welcher *Schrader* die erste Nummer eröffnet, beginnt mit den temperamentvollen Worten: »Nun ist es da, das neue Musikblatt. Der fünffache Lump, den der grofse Kammersänger durch seine feudale Drohung mit der Hundepeitsche glücklich um Amt und Brot gebracht, von dem er die ‚Leipziger Neuesten Nachrichten' . . . endlich gereinigt . . . hatte, dieser Kerl, dieser durch Lump, Hundepeitsche und Trillertante zu Boden geschmetterte Unhold steht unversehrt wieder auf und fängt nun gar an, in einem eigenen Blatte — die Wahrheit zu schreiben.«

Um den Leser einen Einblick in die Eigenart des neuen Blattes tun zu lassen, soll sein Herausgeber und alleiniger Verfasser weiter das Wort haben.

Bezüglich seines Programms sagt uns *Schrader:* »Ich werde einfach meine früheren Grundsätze, die mir selbst in Berlin Achtung und Beachtung verschafften, weiterführen«. Anläfslich seiner Kritik der Rienzi-Aufführung aus dem Wagner-Cyklus, den gegenwärtig das Leipziger Neue Theater bietet, ruft *Schrader* aus: »Das Panorama Roms im zweiten Akte mufs den Berufsarchäologen ja geradezu heiter gestimmt haben — das sage ich, der ich auf der Universität selber im archäologischen Seminare gearbeitet habe.« Vom ersten Gewandhauskonzerte berichtet uns *Schrader:* »Und so hörte auch ich mir dieses Mal nur die mir allerdings längst bekannte Konzertsängerin Frl. *Helene Staegemann*, der ich anno 1900 selber einmal in der Thomaskirche die Sopranpartie aus Händels ‚Messias' mit zu akkompagnieren die Ehre hatte, an.«

Unter »Vermischtes« finden wir die Notiz: »Bruno Schrader, der frühere erste Musikkritiker an den ‚Leipziger Neuesten Nachrichten' und jetzige Herausgeber vorliegenden Blattes, hat sich in Leipzig als Musiklehrer niedergelassen. Der Künstler war nach dem Tode seines Meisters Liszt als Lehrer an der Grofsherzogl. Sächs. Musikschule in Weimar tätig und kann über seine dortigen Lehrerfolge ein amtliches Zeugnis vorlegen.«

Eine andere Notiz lautet: »Vorliegende erste Nummer der ‚Leipziger Musiksaison' erscheint in 1000 in ganz Deutschland und im Auslande verbreiteten Exemplaren; daselbst wird sie allerdings vorläufig nur in London, Glasgow, Christiania, Lyon, Riga, Wien, Kufstein, Zürich, Basel, St. Gallen, Lausanne, Bologna, Florenz, Rom, Athen, New-York und Philadelphia gelesen.«

Um dieser Anthologie ein ernstes Wort anzufügen: es ist schade, dafs ein offenbar talentvoller Musiker und Kritiker seine Talente unter einem solchen Wust von Persönlichkeiten, die entweder verletzen oder erheitern, vergräbt. Möge der Doppelvergleich, der in den Privatklagesachen Schelper gegen Schrader und Schrader gegen Schelper am 10. Oktober 1903 vor dem Königl. Schöffengerichte Leipzig geschlossen wurde, beruhigend auf den Stil der »Leipziger Musiksaison« zurückwirken: denn sonst steht zu furchten, dafs dieses Blatt nur ein momentanes und übrigens nicht auf dem Gebiete der Kunst liegendes Interesse erwecken wird. M. Arend.

— Unter der redaktionellen Oberleitung von Prof. Dr. *Hugo Riemann* hat in Wien ein monumentales Werk zu erscheinen begonnen, das Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker. Es wird ca. 25 Bände umfassen. Der Band kostet 16 M 65 Pf. (20 Kronen). Kommissionär des Verlags ist Otto Junne in Leipzig.

— Der Riedel-Verein zu Leipzig (Dirigent: Dr. *Georg Göhler*) veranstaltet in der kommenden Konzertzeit 5 Aufführungen. Am 18. November gelangt zum Gedächtnis an den 100. Geburtstag *Hektor Berlioz'* dessen Requiem nach der Originalpartitur zur Aufführung. Einem a capella-Konzert Anfang Januar folgt am 2. März 1904 Bachs Hohe Messe. Im Mai 1904 begeht der Verein durch die Aufführung von Händels Messias und Liszts Christus die Feier seines 50jährigen Jubiläums. Aufserdem ist er eingeladen, Pfingsten 1904 in zwei grofsen Chorkonzerten mit Orchester zu Reichenberg in Böhmen mitzuwirken.

— Die Firma Breitkopf & Härtel versandte kürzlich als 7. Band ihres Konzerthandbuches einen Führer durch die kirchenmusikalische Literatur nach den Festen des Kirchenjahres geordnet, zusammengestellt von *Rich. Noatzsch.* Gegen 3000 Titel von kirchlichen Kompositionen enthält der Katalog. Kein Fest ist vergessen, auch Einführungen von Geistlichen, Lehrern usw. sind berücksichtigt. Dirigenten von Kirchenchören, welche das Handbuch, das durch jede Musikalienhandlung zu beziehen ist, zu Rate ziehen, werden bei Auswahl von Kompositionen für Gottesdienst und Kirchenkonzert kaum jemals in Verlegenheit kommen.

— Unser seit 19 Jahren bewährter Freund, Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender (Verlag von Max Hesse, Leipzig) hat sich wieder eingestellt. Er enthält eine grofse Menge von Künstleradressen und gibt ein Bild vom Stande der Musikpflege in einzelnen Städten. Zum erstenmal war dem Kalender im vorigen Jahr ein alphabetisches Namensverzeichnis der Musiker Deutschlands beigegeben, das die Brauchbarkeit desselben sehr erhöhte. Diese Neuerung ist auch beim diesjährigen Kalender beibehalten. Das Streben des Herausgebers, für die Musiker gröfserer Städte immer mehr genaue Postadressen anzugeben, verdient Anerkennung. Wenn hier und da (siehe Gotha, Hoftheater) Irrtümer untergelaufen sind, so liegt das nicht am Herausgeber, sondern an unzuverlässigen Mitarbeitern.

— Prof. Dr. *Hugo Riemann* in Leipzig (Promenadenstr. 11 III) ist mit der Vorbereitung der 6. Auflage seines Musik-Lexikons beschäftigt und bittet alle Interessenten um Ergänzungen und Berichtigungen aller Art sowohl bezüglich ihrer Biographie als bezüglich des sonstigen Inhalts des Werkes.

— Von dem bekannten Musikschriftsteller Dr. *Karl Storck* erscheint demnächst eine neue Musikgeschichte, die die gesamte Entwicklung der Tonkunst von den frühesten Anfängen bis zur Gegenwart darstellen wird. Das Werk ist vollständig in vier Abteilungen à M 2.— (Stuttgart, Muthsche Verlagshandlung). Die I. Abteilung gelangt Ende Oktober zur Ausgabe. Wir behalten uns vor, auf das Werk eingehend zurückzukommen.

— In Fraustadt in Posen starb im 58. Lebensjahre *Robert Musiol.* Seine zahlreichen musikalischen Arbeiten in verschiedenen Zeitschriften haben seinen Namen bekannt gemacht. Besonderes Talent bekundete er als Komponist volkstümlicher Weisen. So ist sein Lied: »Übers Jahr mein Schatz« Volkslied geworden.

Briefkasten.

Herrn Pf. L. in Schw. Ph. Spitta: J. S. Bach (2 Bände). Chrysander: Georg Fr. Händel. K. F. Pohl-Mandyczewski: Joseph Haydn. A. B. Marx: »Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen« oder Thayer: »Ludwig van Beethovens Leben«. Otto Jahn: Mozart (4 Bände). Friedländer: Beiträge zur Biographie von Franz Schubert. Ob seine ausführliche Schubert-Biographie bereits erschienen ist, weifs ich nicht Ph. Spitta: »Ein Lebensbild Robert Schumanns«, Niggli: »Robert Schumann, sein Leben und seine Werke«. Lampadius; »Felix Mendelssohn, ein Gesamtbild seines Lebens und Schaffens«. Reifsmann: »Wilibald Gluck, sein Leben und seine Werke«. Glasenapp oder Chamberlain: »Biographie Wagners«.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



VIII. Jahrgang. 1903/04.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 3.
Ausgegeben am 1. Dez. 1903.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Hector Berlioz.

Von **August Wellmer**-Berlin.

Eine der interessantesten und bedeutendsten künstlerischen Erscheinungen unter den grofsen Tondichtern Frankreichs ist *Hector Berlioz*, der am 11. Dezember 1803 im Städtchen La Côte Saint-André bei Grenoble geboren ward und am 9. März 1869 in Paris starb.

In Frankreich hatte *Victor Hugo* als der Wortführer der französischen Romantik eine so revolutionäre Bewegung in der Dichtkunst hervorgerufen, dafs auch die übrigen Künste dadurch stark beeinflufst wurden. Man kämpfte mit Heftigkeit gegen alles Herkömmliche und Klassische als gegen etwas Philisterhaftes, man wollte im Sturm und Drange der Entfesselung der Geister Neues, Ungewöhnliches, man überschritt in Riesensprüngen alles Mafs und die zügellose Phantasie wollte nur Gigantisches, Groteskes, Paradoxes gelten lassen. Wie in der Poesie, so war es auch in der Musik; als der bedeutendste musikalische Vertreter aber der französischen Romantik hat *Berlioz* zu gelten, den wir als den eigentlichen Repräsentanten des musikalischen Umschwungs in Frankreich anzusehen haben. Man kann ihn den musikalischen Freiheitskämpfer seines Vaterlandes nennen.

Hector Berlioz ging aus einfachsten musikalischen Verhältnissen hervor. Sein Vater, ein Arzt, gab ihm den ersten wissenschaftlichen und Musikunterricht. Bei den Musikern seines Heimatstädtchens lernte er einige Instrumente spielen und die Kirchenmusik des Orts, wie ein Dilettantenverein gaben seinem Geiste einige

Nahrung. Der Vater wollte den Sohn für den ärztlichen Beruf ausbilden lassen und sandte den herangereiften Jüngling nach Paris. Hier aber kam schnell der Wendepunkt in dem Leben desselben. Er hörte in der grofsen Oper Salieris »Danaiden« und erhielt davon einen gewaltigen Eindruck, der durch Glucks »Iphigenie in Tauris« und Spontinis »Vestalin« aufs höchste gesteigert wurde. *Berlioz* erkannte, dafs er für die Musik bestimmt sei, er reiste in die Heimat, um die Zustimmung der Eltern zu erbitten, stiefs aber auf den heftigsten Widerstand. Der Vater versagte ihm jede Hilfe und die Mutter hielt ihn für verloren, weil er mit dem Theater in Verbindung treten wolle. Tiefgebeugt kehrte *Berlioz* nach Paris zurück und hätte er hier nicht die Unterstützung *Lesueurs*, der einer der besten Komponisten und musikalischen Lehrer jener Zeit in Frankreich war, gefunden, er würde trotz seiner geistigen Energie am Mangel an Lebensunterhalt untergegangen sein. So aber wurde er bald ins Konservatorium aufgenommen, wo er u. a. den Kompositionsunterricht *Reichas* genofs.

Einen mächtigen Impuls erhielt der Schaffensdrang des jugendlichen Künstlers durch die Bekanntschaft mit den Werken Beethovens. Die C moll-Sinfonie dieses Meisters ergriff ihn aufs tiefste, und er ergab sich dem Kultus dieses gewaltigen Tonheroen mit ganzer Begeisterung, wie er ihm auch für immer treu blieb. Um jene Zeit kamen auch die Dramen Shakespeares zum erstenmal nach Frankreich und nach Paris. Eine englische Schauspielertruppe führte sie dem Publikum vor und das freiheitsdurstige Jungfrankreich jubelte vor Entzücken und Begeisterung, die sich bei *Berlioz* bis zur Fieberhitze steigerte, als er sich in die Hauptdarstellerin, *Henriette Smithson*, sterblich verliebte, die er übrigens später heiratete.

Im Jahre 1829 führte der Komponist zum erstenmal seine »Phantastische Sinfonie«, betitelt »Episode de la vie d'un artiste« dem Publikum vor. Gleich in diesem Werk tritt die musikalische Individualität des Künstlers nebst seinen reformatorischen Zielen unverhüllt hervor. Er schildert eine Reihe von Vorgängen im Leben eines Künstlers und die dadurch hervorgerufenen Empfindungen in Tönen. Seiner Musik schickt er ein erläuterndes Programm voraus. So geht er über Beethoven hinaus und *Berlioz* hat mit dieser Sinfonie in der Tat der Programmmusik als einem neuen Genre der Instrumentalmusik zum Leben verholfen. Bei dem pikanten Inhalt und der erstaunlichen Gestaltungskraft des Komponisten fand das romantische Jungfrankreich vollauf seine Rechnung; man übersah die vielen Mafslosigkeiten des Werks, man stiefs sich nicht an den fürchterlichen Gebilden, wie sie z. B. im fünften Satz am Sabbat beim Leichenbegängnis eines Hingerichteten unter seltsamstem Getöse von Gespenstern, Hexen und Ungeheuern, unter Seufzern, Lachen, Weherufen zu Tage treten, man sah die kühnsten Anforderungen erfüllt und spendete stürmischen Beifall.

Die »Phantastische Sinfonie«, in der sich auch zuerst eine planmäfsige Verwendung des Leitmotivs in der Instrumentalmusik kundgab, trug den Namen des originalen und genialen Künstlers, der die Orchestersprache wie keiner vor ihm beherrschte, in die Weite. Das Konservatorium verlieh ihm den Römerpreis, und nun gings nach Italien, wo *Berlioz* ein ungebundenes Leben genofs. In Rom traf er auch mit *F. Mendelssohn* zusammen, der trotz seiner grundverschiedenen Kunstrichtung mit ihm freundschaftlich verkehrte. Nach Paris nach kaum zweijähriger Abwesenheit zurückgekehrt schrieb er die Ouvertüre zu »König Lear« und veröffentlichte jene andere Sinfonie als Ergänzung zur »Episode de la vie d'un artiste«, von ihm »Le retour à la vie« betitelt und »Melolog« genannt, ein Werk, das aus Instrumentalsätzen, Chor, Sologesängen und gesprochenem Text besteht. Um seiner ganzen Kunstrichtung die Geltung und den Sieg zu verschaffen, griff er zur Feder; er übernahm die musikalische Kritik des »Journal des Débats« und wurde Mitarbeiter an der 1833 begründeten »Revue et gazette musicale«. Sein Einflufs war ganz enorm, *Berlioz* beherrschte das gesamte musikalische Leben von Paris und sein Ruhm stieg aufs höchste, als sein im Auftrage des Staates komponiertes »Requiem« 1837 im Invalidendom unter Entfaltung gewaltiger Instrumentalmassen zur glänzendsten Aufführung gelangte. Dagegen erreichte die Oper »Benvenuto Cellini« (1838) keinen besonderen Erfolg. Auf *Paganinis* Wunsch schrieb *Berlioz* seine grofse Sinfonie »Harold in Italien«, durch welche sich ein von einer Solo-Bratsche gespieltes Hauptmotiv hindurchzieht. Der grofse Geiger, zuerst weniger von dem Werke eingenommen, wurde später davon so begeistert, dafs er dem Schöpfer desselben die namhafte Summe von 20000 Franken als Zeichen seiner Bewunderung und seines Dankes übersandte.

Es würde zu weit führen, in unserm Blatte alle gröfseren und grofsen Werke von *Berlioz*[1]) auch nur einigermafsen zu erwähnen und zu besprechen. Genannt seien nur sein »Te deum«, seine »Kindheit Christi« (ein einfacheres und weniger anspruchsvolles Werk), seine Kantate »Der fünfte Mai«, »Die Verdammung Fausts«, »Die Trojaner« (Oper). Nach Aufführung seines doppelchörigen »Te deum« fand die Aufnahme des Meisters in die »Akademie« statt.

Aus seinem Leben sei noch besonders seine 1841—1842 unternommene Reise nach Deutschland

[1]) Die Firma Breitkopf & Härtel veröffentlicht eine Gesamtausgabe der Werke von Berlioz. Alle wichtigeren Instrumental- und Vokalwerke erscheinen dort einzeln in Partitur, Stimmen und Klavierauszug.

erwähnt, wo er die glänzendste Aufnahme fand. Es ist *Rob. Schumanns* und *Franz Liszts* Verdienst, dafs *Berlioz* als ein Originalgenie seiner Kunst in Deutschland zur vollen Geltung gekommen ist, so dafs Deutschland noch heute in der Pflege der Musik dieses grofsen Meisters obenan steht. »Was wir Deutschen den Franzosen von unserm Gluck lassen müssen, der nur auf dem von ihnen bebauten Boden der grofsen Oper sein Höchstes erreichen konnte, das müssen sie uns in Berlioz reichlich wiedergeben, der nur an Beethoven, nur an der deutschen instrumentalen Durchbildung zur vollen Reife und zur vollen Wirkung gelangte«, so sagt *Peter Cornelius* mit Recht. Mag es *Berlioz* auch versagt sein, in Deutschland eine grofse Popularität zu erlangen, da er dem deutschen Empfinden im tiefsten Grunde doch immerhin ferner steht, so gebührt ihm dennoch ein Ehrenplatz unter den grofsen Sinfonikern für alle Zeit, wie denn auch die neudeutsche Schule in ihm eines ihrer Häupter und in gewisser Beziehung sogar einen ihrer Begründer sieht. —

Das musikalische Weihnachtsidyll.

Von **August Wellmer**-Berlin.

Des lafst uns alle fröhlich sein
Und mit den Hirten gehn hinein,
Zu sehen, was Gott hat beschert,
Mit seinem lieben Sohn verehrt.
Luther.

Es sollte eigentlich keine Frage darüber aufkommen, ob das Idyll in der Weihnachtsmusik berechtigt sei oder nicht, da die Weihnachtsgeschichte von einem Lobpreis der Hirten doch ausdrücklich berichtet (»Und die Hirten priesen und lobten Gott um alles, was sie gehört und gesehen hatten«, Ev. Lucae 2, 20). Dennoch geben manche Tonsetzer in ihrer Weihnachtsmusik kein musikalisches Weihnachtsidyll, sondern nur erzählend den Evangelienbericht, der auch das Hingehen der Hirten nach Bethlehem einschliefst; sie gehen mit den Hirten nicht hinein und beten mit ihnen nicht an.

Die Art nun, wie die Anbetung der Hirten zum Teil dargestellt ist resp. dargestellt werden kann, ist eine zwiefache. Entweder begegnet uns an der betreffenden Stelle der Weihnachtsgeschichte ein wirkliches Hirtenlied, womit die Hirten auch unsere Mitempfindung wach rufen, oder es wird ein die Mitempfindung der Gemeinde zugleich repräsentierender, auch dem Wortlaut nach passender Choral, z. B.: »Ich steh an deiner Krippe hier«, eingeflochten. Beide Arten sind berechtigt, doch räumen wir einem wirklichen Hirtenliede an dieser Stelle der Weihnachtsgeschichte den Vorzug ein. Wir bemerken aber dabei, dafs dasselbe auch nach seiner musikalischen Form und Durchführung wirklich ein liedartiger Satz und Sang, auf keinen Fall jedoch ein langer Fugensatz oder ein auf grofse Massen berechneter, nach allen Regeln der Kunst gesetzter, langer polyphoner Chor sein mufs, denn dafür ist an dieser Stelle der Weihnachtsgeschichte absolut nicht der richtige Platz, und man kommt nur zu leicht auf den Verdacht, dafs einem Tonsetzer, der solche kunstreichen Tongebilde an dieser Stelle bringt, für die einfache kindliche Anbetung der Hirten die rechten Töne gefehlt haben und dafs er auch hier Gelegenheit gesucht habe, seine Vertrautheit mit dem strengen Satz zu zeigen — eine Gelegenheit, die sich an vielen andern Stellen der Weihnachtsgeschichte ungesucht darbietet.

Der Ursprung aller Poesie ist in dem Hirtenleben zu finden und unter einem Idyll in seiner ursprünglichen Gestalt verstehen wir ein Gedicht, das den Menschen in seiner Einfachheit und Natürlichkeit und demgemäfs in einem kindlichen Gemütszustande darstellt. Darum mufs auch das Idyll als Produkt der Dichtkunst sich als Schilderung der Naivität, Unbefangenheit und Wahrheit zeigen und nach Form und Vortrag einen dementsprechenden Charakter haben. Hieraus aber ergeben sich auch Form und Vortrag des musikalischen Idylls, und, wo uns das Idyll oder Hirtenlied in der Musik begegnet, stellen wir im Interesse der Wahrheit des Ausdrucks den Anspruch der Einfachheit und Natürlichkeit; so auch in der Weihnachtsmusik. Keineswegs indes ist vom Charakter des musikalischen Weihnachtsidylls das Merkmal des feierlich Bewegten, der feierlichen und festlichen Stimmung ausgeschlossen, vielmehr wird es bei aller Einfachheit und kindlichen Herzenseinfalt den Stempel der gläubigen Hingabe und feierlichen Anbetung tragen. Es gilt auch hier das Wort des Welterlösers: »Es sei denn, dafs ihr werdet wie die Kinder, sonst könnt ihr das Reich Gottes nicht sehen.«

Ein Muster und Meisterstück eines solchen musikalischen Weihnachtsidylls gibt uns kein Geringerer als der gröfste Meister der Polyphonie, *J. S. Bach*, in seinem »Weihnachtsoratorium«. Wie *Händel* im »Messias« uns vermittelst einer kurzen, aber herrlichen Sinfonie pastorale aufs Feld zu den Hirten führt und das Sopran-Rezitativ »Es waren Hirten beisammen auf dem Felde« damit einleitet, so bringt *Bach* vor demselben Rezitativ, das bei

ihm der Tenor singt, eine ausführlichere, wunderbar schöne Sinfonie (Hirtenmusik) und läfst den Tenor die liebliche, tief empfundene Arie:

»Frohe Hirten, eilt, ach eilet,
Eh' ihr euch zu lang verweilet,
Eilt, das holde Kind zu sehn«

anstimmen, später aber nach dem in der Begleitung die Bewegung der Wiege veranschaulichenden Rezitativ (Bafs):

»So geht denn hin, ihr Hirten, geht,
dafs ihr das Wunder seht« . . .

dem Jesuskinde jenes himmlisch-reine, süfse Wiegenlied:

»Schlafe, mein Liebster, geniefse der Ruh« . . .

von einer Einzelstimme (Alt) singen, das wir nicht anders als das wundervollste Weihnachtsidyll bezeichnen können. Denn die eine Stimme vertritt die Hirten alle und drückt die innige Erregung von ihnen allen so treffend aus, dafs auch wir uns derselben nicht entziehen können und freudigen Herzens mit Vater Luther und der feiernden Gemeinde anstimmen möchten:

»Davon ich allzeit fröhlich sei,
Zu springen, singen immer frei
Das rechte Susaninne[1]) schön
Mit Herzenslust den süfsen Ton.«

Als ein Seitenstück zu *Bachs* Weihnachtsidyll können wir aus der Literatur der Weihnachtsmusik eigentlich nur die Stelle aus *K. Loewes* »Festzeiten« (»Advent und Weihnachten«, I. Teil) bezeichnen, welche uns nach der kurzen Aufforderung (Chor pastorale): »Lafst uns hingehen gen Bethlehem« ein ganz köstliches musikalisches Weihnachtsidyll, voll von Anmut, Lieblichkeit und kindlicher Frömmigkeit, bringt, nämlich den liedartigen Solo- und Chorgesang:

»O du holder, süfser Knabe,
Alles, was ich bin und habe,
Brächt' und gäb' ich gerne dir!
Lächle mir! ich komm' und beuge
Meine Knie vor dir und schweige,
Nimm, o nimm dies Herz von mir!«

Hier strahlt die ganze Weihnachtsfreude wider und wir werden sogleich in die rechte festliche Stimmung versetzt. Ein irgendwie weit ausgeführter Chor würde hier auch nicht entfernt von derselben Wirkung sein, und es ist uns unerfindlich, wie man sich die Anbetung der Hirten anders als in idyllischer Weise denken sollte. Einen Ersatz böte höchstens noch ein passender Choralvers, wie ihn z. B. *Friedr. Kiel* in seinem »Stern von Bethlehem« bei der Anbetung der »Weisen aus dem Morgenlande« darbietet (»Ich steh' an deiner Krippe hier«), indem er dadurch zugleich die Mitempfindung der Gemeinde erweckt. So lange man aber Weihnachten feiern wird, dürfte auch das eigentliche musikalische Weihnachtsidyll bestehen, und wir erfreuen uns auch herzlich an solchen Gaben unserer Meister, die an dieser Stelle in keiner Weise durch auch noch so kunstvolle Fugen und Chöre (die im übrigen die erwähnten Meister wahrlich auch zu schreiben verstanden) aufgewogen werden können. Grübelnde und zurechtlegende Verstandesreflexion macht es hier nicht, nein, der Tondichter mufs, will er zum rechten Wort den rechten Ton finden, zur bewufsten inneren Feier sich erheben. »Soli Deo Gloria!« —

[1]) »Susaninne« d. h. »Schlaf, Kindchen!« — als Anfang eines Wiegenliedes. Susen = Schlafen, Nina = Kind, also so viel als »das rechte Wiegenlied«.

Goethe und Mozart.

Von **Dr. Wilibald Nagel.**

(Schlufs.)

Am 21. Dezember 1799 folgte »Titus«, der bis zum 10. Juni 1815 28mal gegeben wurde. Die gröfseste Anzahl von Wiederholungen hatte die »Zauberflöte«; sie wurde zwischem dem 16 Januar 1794 und dem 11. April 1814 nicht weniger als 82mal zur Darstellung gebracht. Am 6. Oktober 1826 sprach sich Goethe einmal über *Rossini's* Oper »Moses« aus: »Ich bewundere wirklich«, sagte er zu Eckermann und den übrigen Tischgenossen, »die Einrichtung euerer Natur, und wie euere Ohren im stande sind, anmutigen Tönen zu lauschen, während der gewaltigste Sinn, das Auge, von den absurdesten Gegenständen geplagt wird«. »Soviel ist gewifs«, fügte er, einige Tage später auf denselben Gegenstand zurückkommend, bei, »dafs ich eine Oper nur dann mit Freuden geniefsen kann, wenn das Sujet ebenso vollkommen ist wie die Musik, so dafs beide miteinander gleichen Schritt gehen«. Man denkt dabei unwillkürlich an die »Zauberflöte« und mufs sich wundern, dafs dies Werk Goethes Beifall im höchsten Mafse fand. Er verschlofs sich denn auch den Mängeln der *Schikaneder*schen Reimereien keineswegs und gab Eckermann durchaus zu, dafs die Arbeit »voller Unwahrscheinlichkeiten und Spáfse sei, die nicht jeder zurecht zu legen und zu würdigen wisse; aber man müsse doch auf alle Fälle Schikaneder zugestehen, dafs er in hohem Grade die Kunst verstanden habe, durch Kontraste zu wirken und grofse theatralische Effekte herbeizuführen.«

Es war aber noch ein anderes, das ihn zur »Zauberflöte« hinzog; Goethe hat es Eckermann gegenüber am 29. Juni 1827 angedeutet. Er sprach von seiner »Helena«: »wenn es nur so ist, dafs die

Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der ‚Zauberflöte‘ und anderen Dingen der Fall ist.« Der höhere Sinn waren die freimaurerischen Züge, die Schikaneder in sein Werk hineingeheimnifst hatte und die von Mozart, dem eifrigen Maurer, mit grofser Liebe aufgegriffen worden waren. Die hohe Würde und das feierlich erhobene Pathos von Mozarts Tonsprache in diesem Werke, die unsagbar tiefe und innige Empfindung — sie sind aus Mozarts ernster Hingabe an die Freimaurerei geboren worden.

In Goethe war das Bewufstsein des hehren sittlichen Adels dieser Musik lebendig; Schikaneders überaus mäfsige Arbeit, die eine ganz und gar jammervolle Fortsetzung: »Das Labyrinth«, die *P. von Winter* komponierte, erfahren hatte, die bunte Mannigfaltigkeit des Stoffes, der Empfindungsleben in regstem Wechsel erschlofs, der Wunsch, den Gehalt des Maurertums in der ihm naheliegenden dramatischen Form auch seinerseits andeutend zu enthüllen, all' das liefs Goethe eine Fortsetzung zur Zauberflöte schreiben.[1]) Sie ist niemals vollendet worden. Goethe begann die Arbeit 1795;[2]) er hat eine Zeit lang mit *Schiller* über den Plan korrespondiert, hat versucht, mit *Wranitzky*,[3]) dem er wenigstens einen Teil seiner Gründe für Abfassung des Werkes mitteilte, in Verbindung zu kommen, und hat schliefslich in *Zelter* einen Komponisten gefunden; dieser hat sich offenbar schon 1803[4]) mit der Idee der Komposition getragen; aber erst am 22. Februar 1814 teilte er Goethe mit, dafs er von Zeit zu Zeit etwas an der Oper gearbeitet und in den letzten Tagen auch die Sinfonie (Ouverture) vollendet hätte. »Nun ist mir eingefallen, dafs in den offenen — d. h. nur skizzierten — Stellen des Gedichtes recht viel frisches und heiteres gestellt werden könnte und man endlich damit den Frieden, wenn er da ist, feyern könnte; allein Du müfstest das alles selber hinein machen.« Aber Goethe kam dazu nicht, und auch Zelter liefs aus diesem oder einem andern Grunde die Arbeit liegen. Noch am 13. April 1823 bemerkte Goethe Eckermann gegenüber, er hätte immer noch keinen Komponisten gefunden. Es ist, als habe er schliefslich die Lust an dem Werke verloren. Wenn er am 6. November 1827 an Zelter schrieb: »die neuliche Vorstellung der Zauberflöte ist mir übel bekommen, früher war ich empfänglicher für dergleichen«, so ist daran sicherlich das stoffliche, nicht das musikalische Element des Werkes in erster Linie schuld. Und am Ende ist's nicht schwer, sich aus Goethes Wesen der letzten Jahre den Grund zu erklären: mehr und mehr schlofs er die Resultate seiner tiefen Gedankenarbeit in parabolische und epigrammatische Sprüche ein, das bunte Vielerlei des Zauberflöten-Stoffes, der Heterogenstes durcheinanderwürfelte und seiner ganzen Anlage nach doch weder Neues noch Tiefgründiges bot, es verlor den anfänglichen Reiz für ihn.

Es ist überflüssig, jede gelegentliche bewundernde Äufserung Goethes über Mozart hier anzuführen. *Mozart* war ihm ein ganz bestimmtes künstlerisches Programm, wie *Rafael*, wie *Shakespeare*. Die drei nannte er gern im Zusammenhange. »Wenn man alt ist«, äufserte er einmal,[1]) »denkt man über die weltlichen Dinge anders, als da man jung war. So kann ich mich des Gedankens nicht erwehren, dafs die Dämonen, um die Menschheit zu necken und zum besten zu haben, mitunter einzelne Figuren hinstellen, die so anlockend sind, dafs jeder nach ihnen strebt, und so grofs, dafs niemand sie erreicbt. So stellten sie den Rafael hin, bei dem Denken und Tun gleich vollkommen war ... So stellten sie den Mozart hin als etwas Unerreichbares in der Musik. Und so in der Poesie Shakespeare«. ... »Versuche es doch nur einer«, ruft er am 11. März 1832 in einem Gespräch mit Eckermann aus, in dem er die Ansicht, als sei Wissenschäft und Kunst »lauter Irdisches und nichts weiter als ein Produkt rein menschlicher Kräfte« zurückweist: »versucbe es docb nur einer und bringe mit menschlichem Wollen und menschlichen Kräften etwas hervor, das den Schöpfungen, die den Namen Mozart, Rafael oder Shakespeare tragen, sich an die Seite setzen lasse.« ...

Goethe sprach oft und gern vom Dämonischen; der Begriff war ihm mit dem des Göttlicben nicht identisch; er bedeutete für ihn die Verbindung der Eigenart eines bedeutenden Menschen mit seinem Geschick; also nicht die persönliche geistige Kraft, sondern die Einwirkung sinnlich nicht wahrnehmbarer Umstände und Zustände, die das Leben grofser Menschen in bedeutsamer Weise treffen.

Goethe erklärte[2]) den Umstand, dafs von allen Talenten sich das musikalische am frühesten zu zeigen pflegt, dadurch, dafs er die Musik etwas »Angeborenes Inneres« nannte, »das von aufsen keiner grofsen Nahrung und keiner aus dem Leben gezogenen Erfahrung bedarf«. Er hat mit diesem Worte selbst die schärfste Grenze für seine Stellung zur Tonkunst gezogen, die ihn mit solcher Ansicht vor Beethoven Halt machen lassen mufste.

Aber trotz dieser Anschauung blieb ihm Mozarts Erscheinung »ein Wunder«. »Das, was den Künstler grofs und eigentümlich macht«, äufserte er an einer andern Stelle einmal, »kann er nur aus sich

[1]) Eine Zusammenstellung der hier in Betracht kommenden und auf Goethe bezüglichen Fragen bei *v. Biedermann:* Goethe-Forschungen. Frankfurt 1879.

[2]) Vergl. den Briefwechsel mit Schiller unterm 9 u. 12. Mai 1798

[3]) Der Brief ist abgedruckt bei *Jahn* a. a. O IV. 610.

[4]) Vergl. Goethes Brief an Zelter vom 4. August 1803

[1]) 6. Dezember 1829.

[2]) Am 14. Februar 1831.

selbst schaffen«. »Welchen Lehrern danken denn Rafael, Michel Angelo, Haydn, Mozart und alle ausgezeichneten Meister ihre unsterblichen Schöpfungen?« Man sieht, der Ausspruch ist aus derselben Anschauung herausgewachsen.

Genie definierte[1]) Goethe »als jene produktive Kraft, wodurch Thaten entstehen, die vor Gott und der Natur sich zeigen können, und die eben deswegen Folge haben und von Dauer sind. Alle Werke Mozarts sind dieser Art; es liegt in ihnen eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und sobald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte.« Und er fügt bei: »Jeder aufserordentliche Mensch hat eine gewisse Sendung, die er zu vollführen berufen ist. Hat er sie vollbracht, so ist er auf Erden in dieser Gestalt nicht weiter von nöthen . . .« Napoleon, Mozart, Rafael, Byron zieht er als Beispiele an: »alle hatten ihre Mission auf das vollkommenste erfüllt«

»Wer mit unzulänglichem Talent sich in der Musik bemüht, wird freilich nie ein Meister werden, aber er wird dabei lernen, dasjenige zu erkennen und zu schätzen, was der Meister gemacht hat.« Goethe hat dies Wort mit Bezug auf sich selbst geäufsert,[2]) und wir dürfen ihm zugeben, dafs er Mozart gekannt hat, wenn ihm auch dies oder jenes, was das technische Gebiet streift, fremd geblieben ist. Über die bestimmenden Eindrücke aus seiner Jugend konnte auch er nicht hinauswachsen, wenngleich er sich wie in allen Dingen so in der Musik fortwährend hinzuzulernen bemühte.

In *Mozart* dürfte *Goethe* das Postulat, das er an ein vollendetes Kunstwerk stellte: »den Schein eines dem Stoff entsprechenden Lokaltones« in der wunderbarsten Weise erfüllt sehen;[3]) in Mozart fand er jene unvergleichliche demantreine Klarheit, die über allen Äufserungen seiner Kunst in höchstem Glanze strahlt; Mozart liefs ihn in der Musik tiefste geistige Kräfte waltend erkennen: »sie steht so hoch, dafs kein Verstand ihr beikommen kann, und es geht von ihr eine Wirkung aus, die alles beherrscht und von der Niemand im stande ist sich eine Rechenschaft zu geben.«[4]) In Mozart fand Goethe nichts von der verschwommenen Sentimentalität, die einzelne Produkte der Romantik aufwiesen, wie Webers »Preciosa«, die ihn »deprimirte«.[1]) Mozarts unendlich feiner und sicherer Formensinn, der ohne jede Reflexion in jedem Falle für den rechten Ton das rechte Gebäude fand, seine Art, ohne Verkehr mit der Aufsenwelt aus übervollem Innern heraus zu schaffen, mufste Goethe ganz gefangen nehmen.

Aber noch mehr: Goethe sah in ihm ein Stück seiner eignen Natur.

Beiden war ein rechtes Mafs von Sinnlichkeit gegeben, ohne das ein schöpferischer Geist nun einmal nicht zu denken ist. Und diese, sozusagen naive Sinnlichkeit, die sie im Leben teilten, finden wir wieder als wesentlichen Teil ihrer Kunst. Goethe vermifste[2]) in der künstlerischen Produktion Deutschlands nach den Freiheitskriegen »alle Naivetät und Sinnlichkeit«. Sie verlangte er für das Kunstwerk, sinnliche Schönheit, an der sich jeder erfreuen kann. Es ist gewifs, dafs auch die Sinnlichkeit als Stoff aus dem und jenem Werke des jungen Goethe herausblickt; das ist wohl auch bei Mozart zu bemerken, wenn auch seltener. Die Cdur-Arie des Monostatos kann da als Beispiel dienen. Aber dies waren flüchtig vorübergehende Erscheinungen.

Trotz der tiefen Blicke, die sie, ein jeder in seiner Art, in menschliches Leiden getan, blieb ihnen ein hoher Optimismus durchs Leben treu. Und so war ihr eigenstes Element in der Kunst, trotz des Schrecklichen und Erhabenen, des Gigantischen und Leidenschaftlichen, das sie uns zu Zeiten enthüllt, doch zuletzt ein heiteres, wolkenloses, wohliges; eine Kunst, die den Menschen zu hoher und reiner Freude stimmt.

Goethe findet das Wort:

> »Wonach soll man am Ende trachten?
> Die Welt zu kennen und nicht zu verachten.«

Und *Mozart* kann die schmähliche Behandlung des Salzburger Erzbischofs und seines gräflichen Lakaien, alles Scheitern seiner Pläne, alles vergebliche Mühen, eine gesicherte Stellung zu erringen, den kinderreinen Glauben an die Menschen nicht nehmen — — — Lichtdienst, Schönheitsdienst war ihre Aufgabe. Was *Vischer*[3]) von Goethe gesagt hat: »Er ist nimmermehr blos Dichter weichen Seelenlebens, er vermag die Seele in ihrer Tiefe furchtbar zu packen, zu schütteln. Beben, Schauer, Grausen steht in seiner Macht, ein Gorgonenhaupt kann er uns entgegen halten. Doch schlägt er so tiefe Wunden nur, um sie mit linder Iphigenienhand zu heilen« — das gleiche Wort darf man von Mozart sagen: Mozart ist nicht der Lyriker allein,

[1]) 11. III. 1828.

[2]) In dem schönen Gespräche mit *Eckermann* am 12. April 1829, in dem er seine Meinung der »falschen Tendenz« entwickelt. Noch bescheidener bemerkte Goethe einmal Rochlitz gegenüber, er verhalte sich der Musik gegenüber nur empfindend, nicht urteilend.

[3]) Goethe tat die mitgeteilte Äufserung in dem bekannten Gespräche mit *Lobe* (Mitte Juli 1820): sie ist freilich nicht im Hinblick auf *Mozart* geschehen, wir dürfen sie aber in der Erinnerung an Goethes Urteil über »Don Juan« auf Mozart anwenden.

[4]) Gespr. vom 8. III. 1831.

[1]) Gespr. vom 24. VI. 1826. Mit Recht hebt *Geiger* als wahrscheinlich hervor, dafs Goethes Urteil durch *Zelter* beeinflufst worden ist, der Webers Richtung nicht liebte. (Vergl. Goethe-Jahrbuch XXIII. 221 ff.)

[2]) Gespräch vom 13. XII. 26.

[3]) *Fr. Vischer*, Kleine Beiträge zur Charakteristik Goethes. (Goethe-Jahrbuch IV.)

dessen Kunst Töne von unvergleichlicher Schönheit, Einfachheit und Klarheit weckt; er hat im »Don Juan« die ganze tragische Gewalt seiner Musik enthüllt, die die Seele mit Grausen füllt. Doch auf allem ruht ein unerklärlicher Schimmer göttlichen Lichtes, der erquickt und reinigt.

Lose Blätter.

Kirchenchor-Verbandsfest.

Von Max Puttmann.

Am 20. und 21. Oktober cr. wurde in Eberswalde das Jahresfest des Evangelisch-kirchlichen Chorgesang-Verbandes für die Provinz Brandenburg abgehalten. Eingeleitet wurde dasselbe durch ein Konzert in der St. Maria-Magdalenen-Kirche, an dem sich die Chöre von Eberswalde (Oratorien-Verein, Gemischter Chor von St. Johannis und Kirchenchor von St. Maria-Magdalenen) unter Leitung ihrer Dirigenten, der Herren Königl. Musikdirektor *W. Boderke* und Kantor *Holtz*, sowie einige Solisten beteiligten. Zum Vortrag gelangten Chöre von Lützel, Boderke, Mendelssohn, Jansen und Händel, von denen am besten das »Halleluja« des letztgenannten Meisters gelang, während die Ausführung des 23. Psalms von Jansen auch nicht den bescheidensten Anforderungen genügen konnte. Mit vieler Wärme sang der Tenorist *H. Boderke* den schönen Psalm 25 von Werman und die Sopranistin Frau *Grassnickel* bot mit der Wiedergabe von Rezitativ und Arie aus der »Schöpfung« eine anerkennenswerte Leistung. Im Anschlufs an das Konzert versammelte man sich zu einem geselligen Beisammensein in den Räumen des Etablissement Grundmann. Nach einer Begrüfsungsrede des Herrn Geh. Regierungs- und Schulrats *Trinius*, worin derselbe ausführte, dafs das bekannte Sprichwort von den bösen Menschen, die keine Lieder haben, nicht immer zutrifft und Luther hier das Richtigere getroffen hat, indem er nicht nur verlangt, dafs überhaupt gesungen werden soll, sondern »die Gesellen sollen singen gut«, ergriff der Vizepräsident des Evangelischen Oberkirchenrats, Herr P. lic. *Breest* das Wort, um in längerer Rede über die Aufgabe des Kirchenchorverbandes zu sprechen, die darin besteht, in der Gemeinde die Liebe für den Chorgesang und mit ihr auch die zum Choralgesang zu pflegen. Es hat Jahrhunderte gedauert, so führte der Redner etwa aus, ehe man dahin gelangt ist, der Musik ihre richtige Stellung als Bestandteil des Gottesdienstes anzuweisen. Heute gilt allgemein als Regel: dem Geistlichen das Wort, der Gemeinde den Choral und dem Kirchenchor den Kunstgesang. Die Gemeinde an dem Kunstgesang teilnehmen zu lassen, wie dies in den ersten Zeiten der Reformation versucht worden ist, davon ist man ganz abgekommen; für ihre Aufgabe gilt das: so einfach wie möglich. Um den Gemeindegesang zu heben, ist es vor allen Dingen notwendig, der Gemeinde mehr Choräle zur Kenntnis zu bringen. An den Kunstgesang sind die höchsten Anforderungen zu stellen, um durch ihn die Gemeindemitglieder teilnehmen zu lassen an den Segnungen der göttlichen musica. Es kann sich für den Gottesdienst aber nur um Chorgesang handeln; der Sologesang ist von ihm ganz auszuschliefsen, er ist selbst bei einer Trauung nicht am Platze. Aus diesem Grunde werden auch die Kantaten von Bach, in denen Sologesänge enthalten sind, keine häufigere Anwendung finden. Herr Geheimrat *Trinius* entwarf sodann noch in grofsen Zügen ein Lebensbild Händels. Zwischen den einzelnen Reden legten die hiesigen Männer-Gesangvereine Proben ihres Könnens ab. — Nach einem liturgischen Gottesdienst fand am 21. Oktober die eigentliche Generalversammlung statt. Aus dem Geschäftsbericht sei hervorgehoben, dafs der Verband gegenwärtig 120 Kirchenchöre und 82 Schulchöre mit zusammen 4500 Sängern zählt, während dem grofsen allgemeinen deutschen Verband etwa 6000 Mitglieder angehören. Durch die den vierteljährlichen Mitteilungen angefügten Musikbeilagen wird bezweckt, die Vereine mit den Perlen der geistlichen Chorliteratur aller Zeiten bekannt zu machen, und haben sich in letzter Zeit die Herren *Pfannenschmidt*-Berlin und *Blumenthal*-Frankfurt a. O. durch Bearbeitung und Veröffentlichung von Werken älterer Meister um die Musikbeilagen ganz besonders verdient gemacht. Nachdem Herr Königl. Musikdirektor *Lubrich* die Grüfse und Wünsche des Schlesischen Verbandes überbracht hatte, ergriff Herr Dr. *Wolf*-Berlin das Wort zu seinem Vortrage über die Bedeutung der Chorpflege für die Hebung des Gemeindegesanges. An der Hand geschichtlicher Daten führte der Vortragende den Nachweis, dafs der Kantor und auch die Chormitglieder ihren Stand nicht auf dem Chor, sondern unter den Gemeindemitgliedern hatten und mit diesen die Choräle einstimmig sangen. Damit müfste man, um den Gemeindegesang zu heben, beginnen. Denn der Chor sei ein entschieden besserer Führer der Gemeinde als die Orgel, und es würden durch diese Pflege des Gemeindegesanges das lästige Schleppen sowohl, als auch die gräfslichen Disharmonien, die man heute so oft bei der Orgelbegleitung zu hören bekommt, alsbald in Wegfall kommen. Durch so gestaltete Mitwirkung des Chors würde auch der Schatz der Choräle mit Leichtigkeit vergröfsert werden können, was ferner dadurch zu erreichen wäre, dafs man den Gemeindemitgliedern Gesangbücher mit Noten in die Hand gebe (!). Denn, so führte der Redner aus, ein jeder Dörfler singt ja heute seine weltlichen Lieder in den Gesangvereinen nach Noten (?); und ist wirklich unter den Gemeindemitgliedern eins, das im Notenlesen nicht firm ist, so könnte es an der Stellung der Noten doch wenigstens immer erkennen, ob die Melodie steigt oder fällt (ob der Vortragende hier an die Neumen gedacht hat?). Der Chor müfste übrigens auch in den alten Kirchentonarten geübt werden, damit durch ihn der Gemeinde die in diesen Tonarten geschriebenen Choräle zugänglich gemacht werden könnten, und in Bälde würde man schliefslich die Wechselgesänge wieder aufnehmen können. Endlich empfiehlt Herr Dr. *Wolf* noch die Einrichtung von Ferienkursen für Kantoren seitens des Verbandes. — Mit einem Festmahl fand das Fest seinen Abschlufs.

Das Heidelberger Musikfest.

(24.—26. Oktober 1903.)

Von Dr. Wilibald Nagel, Darmstadt.

Heidelberg ist eine Musikstadt geworden, und der Mann, dem das zu verdanken, ist Prof. Dr. *Ph. Wolfrum*. Im allgemeinen lohnt es sich heute kaum noch, den

Musikfesten nachzugehen: sie geben in der stereotypen Art der Zusammenstellung der Programme und in der Ausführung der zu Gehör gebrachten Werke kaum besseres und mehr als es die grofsen Chorvereine der Musikzentren so und so oft im Jahre darbieten. In Heidelberg lagen die Dinge anders: es sollte der Versuch mit dem »unsichtbaren« Orchester auch im Konzertsaale gemacht, die Verdunkelung des Saales praktisch erprobt werden und ein »Volkschor« seine ersten Schritte in der Öffentlichkeit tun.

Dafs die Frage der Saalverdunkelung ein für allemal gelöst sei, glaube ich nicht; den und jenen stört das sichtbare Orchester nicht, andere geniert es wieder. Mancher kann seine Gedanken nicht so konzentrieren, wie es nötig ist, um der Musik zu folgen, wenn er die Bewegungen des Dirigenten und die Hantierung der Instrumentisten sieht. Bei vielen äufsert sich die Wirkung von Musik und Dunkelheit des Saales durch eine kaum zu bekämpfende, plötzlich einsetzende Müdigkeit. Allen ist's eben nicht recht zu machen. Dafs aber sich eines, nämlich Unsichtbarmachung des Orchesters und Verdunkelung des Saales nicht für alle Werke schicke, hat *Wolfrum* sehr wohl empfunden: Haydns »Schöpfung«, die am 2. Tage aufgeführt wurde, zeigte die gewöhnliche konzertmäfsige Anordnung des Saales. Aus den vielen Berichten der Tagespresse weifs man, dafs die Heidelberger Stadthalle eine mehrfache Änderung des Podiums im angegebenen Sinne zuläfst. Es braucht also darüber nichts gesagt zu werden. Warnen möchte ich vor dem Versuche mit Lichteffekten innerhalb der Tonstücke: durch sie wird die Aufmerksamkeit des inneren Musiksinnes vom Kern der Sache abgelenkt, das Interesse geteilt. Die Folge ist die Zerstörung der vom Komponisten gewollten Wirkung.

Der Versuch, aus Angehörigen aller Berufe und Stände einen »Volkschor« zu begründen, ist vollständig gelungen. Der jetzt etwa ein Jahr lang bestehende Chor sang vortrefflich, sprach korrekt aus und nuancierte in bemerkenswert guter Weise.

Über den inneren Zusammenhang der am ersten Tage gebotenen Werke hat sich *Wolfrum* im Programmbuche ausgesprochen, für das aufser ihm noch eine Reihe anderer Kräfte tätig waren. Er selbst begann auf der herrlichen Orgel mit *Bachs* grandioser Fuge in Esdur; das Parcival-Vorspiel schlofs sich, durch das Heidelberger und das Meininger Orchester wiedergegeben, würdig an, daran reihte sich *Liszts* »Dante-Sinfonie«, über deren Längen und teilweise Monotonie keine Aufführung der Welt hinweghelfen kann. *Max Schillings* »Hexenlied« (von *Wildenbruch*) folgte, von *Possart* gesprochen. Eine Art melodramatischer Musik, die man zum Teil wenigstens gelten lassen kann, obgleich ich persönlich sagen mufs, dafs bei mir *Jos. Kains'* Vortrag der packenden Dichtung — ohne jede Musik-Begleitung — tiefere Wirkung erzielt hat. *Rich. Straufs'* »Tod und Verklärung« machte, durch ihn selbst geleitet, den Schlufs. Wir haben alle wohl das Werk schon besser aufführen hören: kein Wunder, denn das Heidelberger Orchester, das den Grundstock bildete, ist keines ersten Ranges. Dafs es aber im stande war, dem Werke, wie es tat, doch in seinen Grundzügen vollauf gerecht zu werden, das verdient höchste Anerkennung: die Heidelberger Musiker müssen in erster Reihe die »populären« Konzerte in Gärten usw. bestreiten. Auch hier mufs man wieder sagen: alle Achtung vor der Riesenkraft Wolfrums, der trotz der berührten widrigen Umstände diese Schulung erzielte. Der zweite Tag brachte zuerst eine Kammermusik-Aufführung: *Mozarts* C dur-Quartett (No. 6 der Haydn gewidmeten Quartette) und *Beethovens* Op. 132. Dazwischen *Bachs* prachtvolle Goldberg-Variationen, von *Rheinberger* für 2 Klaviere bearbeitet und von *Wolfrum* und *Jul. Buths* ganz prächtig gespielt. Die Quartettisten waren die Dresdener: *Petri, Warwas, Spitzner* und *Wille*. Ihr Spiel war vortrefflich, durchaus stilrein und verständnisvoll. Der kleine Konzertsaal ist sehr schön, die Akustik gut wie auch die des grofsen Saales, dessen einfache und vornehme Ausstattung allgemein gefiel. Aber die bösen, bösen Bilder an den Wänden des kleinen Saales. Wie soll die zum Genusse von Kammermusik nötige Stimmung aufkommen, wenn man auf dem einen Bilde wehende Helmbüsche, einen Hofkutscher in knallroter Tracht protzig auf dem Bocke sitzen und einige Dutzend Stadtväter in Fracks mit »tadellosen« weifsen Hemden herumstehen sieht? So was ist doch zu arg! Möchten die Herren von der Heidelberger Stadtverwaltung einsehen, dafs derlei etwa aufs Rathaus, nimmermehr aber in einen Konzertsaal gehört.

An der Aufführung der »Schöpfung«, die *Wolfrum* leitete, waren Frau *Ruckbeil-Hiller* und die Herren *Pinks* und *Weidt* beteiligt. An der Orgel safs ein Schüler Wolfrums, Herr Stud. *F. Stein.* Der letzte Tag brachte Meister *Wolfrums* geistvolle und witzige »Festmusik zur Zentenarfeier der Universität Heidelberg«, *Bruckners* riesigen Sinfonie-Torso der IX., dann, nach der Pause, *Mozarts* schönes A dur-Konzert, von *Petri* vortrefflich gespielt. Die, welche den ewig jungen Meister nur akademisch-korrekt behandeln zu müssen glauben, hätten an der Verve, mit der *Wolfrum* das Orchester begleiten liefs, sicher Anstofs genommen. Aber es läfst sich doch nun einmal nicht hinweg disputieren: Mozart hatte recht lebhaft kreisendes Blut. Und wer das nicht einsehen will, soll ihn tot sein lassen. Herr *von Milde* sang darauf *Schuberts* »Waldesnacht« und *H. Wolfs* »Rattenfänger« mit der Orchestrierung der Klavierbegleitung durch *F. Mottl.* Den Schlufs machte *R. Straufs'* neuestes Werk: »Taillefer«, eine grandiose Schöpfung voll Frische und Originalität, und, wie alles von diesem Hexenmeister, kontrapunktisch herrlich gearbeitet und wunderbar instrumentiert. Die Schöpfung des Heidelberger Ehrendoktors braucht keinen Kommentar: sie ist trotz der überwältigenden Farbenpracht einfach und erschliefst sich jedem beim ersten Hören. Das Werk wurde mit unendlichem Jubel aufgenommen.

Und das Facit: Wir haben einige Tage nicht konventioneller Musikpflege hinter uns; Tage, denen nicht nur ernste Arbeit, denen vor allen Dingen planmäfsiges, künstlerisches Erwägen voraufging. Hoffentlich sehen bald (noch ist es nämlich nicht so weit) alle, die im lieben, alten Heidelberg wohnen, ein, was sie an dem vortrefflichen Manne haben, der in erster Reihe ihnen all das erarbeitet und erdacht hat, woran wir uns freuen und erheben durften.

Einweihung der neuen Orgel in der Stadthalle zu Heidelberg.

Von Dr. K. Grunsky.

Im 1. Abonnementskonzert des Bach-Vereins wurde die neue Orgel der Herren *Voit* in Durlach viel umfassender und genauer ausgeprobt, als es beim Heidelberger Musikfest möglich gewesen war. Prof. *Wolfrum* spielte mancherlei Werke, selbstverständlich nur Meister-

werke, die an das Instrument unterschiedene Forderungen stellten. In einem Händelschen Orgelkonzert (No. 4 in Fdur) erwies sich das Zusammengehen mit dem (unsichtbaren) Orchester als tadellos präzise, und was die Klangwirkung betrifft, so verschmolzen die Töne der Orgel wie wahlverwandte Elemente mit den Streichern und Oboen des Orchesters, was bekanntlich oft nur ein frommer Wunsch ist. Die Orgel tat sich aufserdem selbständig hervor mit einer Art zarter Holzbläsergruppe, in der namentlich die Flöten aufs lieblichste vertreten waren. Ähnliches bemerkte man in der Orgelsonate Mozarts, die *Rheinberger* aus drei Sätzen des Meisters zusammengestellt hat. Präludium und Fuge über BACH von *Liszt* gab den vielseitigsten Begriff von dem Reichtum und der Schönheit der Klangfarben, die im Instrument ruhen; Prof. *Wolfrum* ist aber auch ein vortrefflicher Instrumentierungskünstler!

In Bezug auf Innigkeit, Zartheit, Süfsigkeit der Klänge liefsen die feingearbeiteten Choralvorspiele von Brahms und Bach nichts zu wünschen übrig. Wie oft habe ich die angeblich so schwer zugängliche Musik der Choralvorspiele wirkungslos verhallen hören, und diesmal — welch' andächtige Ergriffenheit, welche zwingende Stimmung herrschte im ganzen Saal! Viel trug auch die Verdunkelung bei. Das Konzert wurde bereichert durch Vorträge von Frl. *Leydhecker* aus Berlin, die Herr *Fritz Stein* begleitete. Das Orchester dirigierte Herr *Radig*.

Notwendig müssen wir noch etwas auf die technischen Errungenschaften des Orgelwerkes eingehen. Die bewundernswerteste ist der fahrbare Spieltisch, den ein Luftschlauch und ein (etwa 700 feine Drähte enthaltendes) Kabel mit dem Pfeifenwerk verbindet. Diese Anwendung der Elektrizität auf den Orgelbau war eigene Erfindung der Herren *Voit*; die englische Firma, die ursprünglich den Spieltisch liefern sollte, liefs die Erbauer im Stich. Trotzdem konnte die Orgel am Musikfest selber schon in Betrieb gesetzt werden, ein prächtiges Denkmal deutschen Scharfsinns und deutscher Leistungsfähigkeit! Die künstlerischen Vorteile der neuen elektrischen Anlage, die bis zu 30 m vom Pfeifenwerk entfernt werden kann, sind so einleuchtend, dafs diesem System die Zukunft gehören mufs. Kann doch der Spieler jetzt die Wirkung sämtlicher Stimmen selber beurteilen und rhythmisch genau mit Chor oder Orchester zusammenwirken — ohne Spiegelfechterei! Der Anschlag ist auf allen vier Manualen gleichmäfsig leicht. Er kann auf dem Klavier nicht leichter sein. Die Register werden nicht gezogen, sondern nur leise gedrückt, wie die Tasten. Professor *Wolfrum* hat im Einvernehmen mit der Firma die Disposition der 64 klingenden Stimmen entworfen. Im Programmbuch zum Musikfest findet man sie angegeben. Eine Neuerung, die nicht zu übersehen ist, besteht auch darin, dafs alle Register dynamisch abgestuft werden können, nicht blofs die zarteren. Die Jalousienlage dehnt sich auf das gesamte Werk aus; sie bildet zugleich den besten Schutz gegen verderbliche Einflüsse von aufsen. Da in nächster Zeit in Berlin, Hamburg, Wien und an anderen Orten neue Konzertsäle erstehen werden, so dürften die Erfahrungen der Durlacher Firma bald weitere Früchte zeitigen!

Berlioz über Musik und Musikschaffen.

(Aus *Hector Berlioz*' Musikalischen Studien und Kritiken.) *Hector Berlioz*, dessen hundertjährigen Geburtstag, wie bereits erwähnt, die Musikwelt auch in Deutschland festlich begeht, war nicht nur als Komponist, sondern auch als Musikschriftsteller sehr produktiv, und in seinen geistvollen, kritisch und pädagogisch bedeutenden Aufsätzen findet sich vieles, was heute mehr als je als interessant und beherzigenswert gelten kann. Aus einer Sammlung von Artikeln, die den Titel: »A travers chants« führt — ein hübsches französisches, durch den Gleichklang der Worte chants und champs[1]) gebildetes, unübersetzbares Wortspiel — geben wir einzelnes in freier Übertragung wieder, um zu zeigen, wie hoch der Tonmeister seine Kunst hält und mit welchem Ernst er bemüht ist, das Verständnis für ihre Bedeutung und ihre hohe Bestimmung zu wecken.

Am Anfang seiner Musikalischen Studien sagt *Berlioz:* »Den Begriff ‚Musik' durch die Worte definieren: — sie ist die Kunst, durch Tonverbindungen die Seele intelligenter und mit besonderen, wohlgeübten Organen begabter Menschen zu bewegen — heifst eingestehen, dafs sie nicht, wie vielfach behauptet wird, für alle geeignet ist. Welches auch ihre Lebensbedingungen und ob ihre Ausdrucksmittel einfach oder zusammengesetzt sind, es mufs dem unparteiischen Beobachter deutlich werden, dafs zahlreiche Individuen die Macht der Musik weder fühlen noch verstehen, für diese Kunst nicht geschaffen sind und die Musik demzufolge nicht ‚die Kunst für alle' ist. — Ist doch die Musik zugleich ein Gefühl und eine Wissenschaft; sie verlangt von dem, der sie als Ausübender oder als Komponist studiert, eine natürliche Begabung und Kenntnisse, die nur durch beharrliche Arbeit und ernstes Nachdenken zu erlangen sind. Die Verbindung der Begabung oder Inspiration mit dem Wissen macht die Kunst aus. Ohne das Vorhandensein dieser Eigenschaften, die Erfüllung dieser Bedingungen wird der Musiker nur ein halber Künstler sein, wenn er überhaupt diesen Namen verdient. Ob nun die natürliche Begabung ohne das Studium, oder das Studium ohne Begabung die Oberherrschaft ausüben kann, das ist eine Frage, die schon Horaz für die Dichter nicht bestimmt hat entscheiden können; sie scheint in Betreff der Tonkünstler ebenso schwer zu lösen. Einzelne, der Wissenschaft ganz unkundige Männer — sagt *Berlioz* weiter — haben instinktmäfsig anmutige und selbst erhabene Melodien hervorgebracht, aber diese seltenen Blitze einer natürlichen Inspiration beleuchten nur einen Teil der Kunst, während andere, nicht weniger wichtige im Dunkel bleiben; es folgt daraus, dafs bei der vielseitigen Natur unserer Musik solche Menschen nicht zu den Musikern gezählt werden können, denn: sie wissen nichts! —

Noch öfter begegnet man methodischen, ruhigen, ja kalten Geistern, die, nachdem sie geduldig die Theorie der Musik studiert, Beobachtungen gesammelt, den Verstand geübt und aus ihren unvollkommenen Fähigkeiten möglichst Nutzen gezogen haben, es dahin bringen, Tonstücke zu schreiben, die den für die Musik aufgestellten Regeln entsprechen und das Ohr vorübergehend befriedigen, ohne es zu bezaubern und ohne zu dem Herzen oder der Einbildungskraft zu reden. Die blofse Befriedigung des Gehörs ist aber weit entfernt von den köstlichen Empfindungen, deren in andern Fällen dieses Organ teilhaftig werden kann; die Genüsse, die dem Herzen und der Einbildungskraft erstehen, sind keineswegs gering anzuschlagen, und da sie in echt musikalischen Werken aller Schulen mit dem lebhaftesten

[1]) champs = Felder; à travers champs = querfeldein. chants = Lieder, Gesänge. Man könnte allenfalls im Deutschen sagen: »kreuz und quer auf Musikwegen«.

sinnlichen Reiz verbunden sind, müssen die ohnmächtigen Erzeuger verstandeskalter Tonwerke unserer Ansicht nach gleichfalls aus der Zahl der Musiker gestrichen werden; sie fühlen nichts!« — L. R.

Berlioz über den Gesang.

Über das zu *Berlioz'* Zeit in Europa herrschende fehlerhafte Gesangssystem (Es ist seitdem nicht besser geworden. D. Üb.) spricht er sich mit Recht scharf tadelnd aus und sagt: »es ist kaum möglich, unter zehn sich Sänger nennenden Personen zwei oder drei zu finden, die im stande sind, ein einfaches Lied, eine Romanze, korrekt, genau, mit Ausdruck, mit guter Tonbildung und mit angenehmer Stimme rein zu singen. Es kommt vor, dafs ein berühmter Sänger eine einfache, wenig modulierende und auf den Umfang einer Oktave beschränkte Melodie so mifshandelt, dafs, wenn man ihn anhören mufs, man das frische Landkind vermifst, von dem man die Weise einmal gehört. Kein musikalischer Gedanke, fährt *Berlioz* fort, »keine melodische Form, kein ausdrucksvoller Accent kann vor der abscheulichen Art der Interpretation bestehen, die sich gegenwärtig, der Kunst zum Schaden, immer mehr ausbreitet.« Unter den schlechten antimelodischen Gesangsmanieren nennt *Berlioz* die unbewufst dumme, nichtssagende, dann die anspruchsvoll dumme, die den Gesang mit ihren blödsinnigen Einfällen verunziert und schon strafbar ist; geradezu lasterhaft ist in seinen Augen aber die Manier, die das Publikum verdirbt und schlechte musikalische Wege führt durch den Reiz, den eine durchaus falsche, aber des Glanzes nicht völlig entbehrende Ausführung des Musikstückes auf das grofse Publikum ausübt, wenn sie auch den guten Geschmack und den Verstand empören mufs. Verbrecherisch ist der Gesang zu nennen, der aufser der Dummheit Neigung für grofse, düster dramatische Bissen hat, wie Mord, Gift, Fluch und Hinrichtung; bieten sie doch Gelegenheit, viel Stimme zu geben! Diese todeswürdige Art des Gesanges herrscht fast überall, und woher kommt das? *Berlioz* meint, es wirken dabei sowohl physische als moralische Gründe und Ursachen, diese würden aber nicht von Einflufs sein, wären die Konzert- und Opernsäle nicht so übermäfsig grofs und die Theaterunternehmungen nicht fast überall in den Händen geldgieriger und mit den Forderungen der Kunst ganz unbekannter Leute. Gesangliche Unmanieren entstehen durch die unverhältnismäfsige Gröfse der Opernhäuser, durch das Claque-Wesen, sei es bezahlt oder nicht, und durch die Oberherrschaft, die man der Ausführung über das Werk des Komponisten, dem Kehlkopf über das Gehirn, der Materie über den Geist eingeräumt hat, und nur zu oft durch die feige Unterwürfigkeit des Genies der herrschenden Dummheit gegenüber. Die Opernsäle und Bühnen sind zu grofs; der Ton, um musikalisch — nicht als blofses Geräusch — auf die menschliche Organisation zu wirken, darf nicht von einem von dem Hörer zu weit entfernt liegenden Punkte ausgehen. Die schlagähnliche Erschütterung, die Vibration, die der Ton unbedingt auf das Organ des Gehörs hervorbringen mufs, um es musikalisch zu erregen, kann man selbst von den mächtigsten Instrumenten- oder Stimmgruppen nicht empfangen, wenn man sie aus zu grofser Entfernung hört. Man hört, aber man erzittert nicht mit den Instrumenten oder den Stimmen, man mufs aber selbst erzittern, wenn wirklich musikalische Empfindungen erzeugt werden sollen. Das musikalische Fluidum — es sei gestattet, die unbekannte Ursache der von der Musik hervorgerufenen Bewegung so zu bezeichnen — ist ohne Kraft, ohne Wärme und Leben in einer gewissen Entfernung von seinem Ausgangspunkt. »Man bringe« sagt *Berlioz*, »eine kleine Anzahl gut organisierter und mit musikalischen Kenntnissen begabter Personen in einen mäfsig grofsen Saal und führe vor ihnen in würdiger Weise ein Kunstwerk von einem echten Tonsetzer, vielleicht ein Beethovensches Trio für Klavier, Violine und Cello auf, und die Hörer werden sich bald von einer ungewohnten Unruhe, zugleich aber von unbeschreiblicher Freude ergriffen fühlen, sich bald in köstliche Ruhe versenkt, bald zu wahrer Begeisterung emporgehoben fühlen. Dasselbe Stück, von denselben Virtuosen in einem grofsen Saal vorgetragen, wird das Auditorium zwar als Werk mit dem Verstande bewundern, aber von dem musikalischen Fluidum nicht erreicht, werden die Hörer nicht erzittern.« (Wie sehr *Berlioz* mit diesem Ausspruche im Recht ist und wie Kammermusik auch bei der besten Ausführung in einem grofsen Saale an Feinheit des Ausdrucks und an Wirkung auf die Zuhörer einbüfst, das wissen zahlreiche Konzertbesucher aus Erfahrung. D. Übers.) —

Noch nachteiliger wirkt, wie *Berlioz* ausführt, die übertriebene Gröfse des Raumes auf die Gesangsmanier; die Gesangskunst ist dadurch zur Schreikunst geworden, und zwar kam das tadelnswerte Gesangssystem aus Italien zu uns, das sich riesenhafter Theater, wie die Scala in Mailand und S. Carlo in Neapel rühmt. Das italienische Publikum ist überdies gewohnt, auch während der Vorstellung so laut zu sprechen, wie man anderwärts nur an der Börse spricht; um nun trotzdem die Aufmerksamkeit für sich zu gewinnen, haben die Sänger nach und nach alle Mittel angewendet und vor allem auf die Stärke des Tones Wert gelegt. Ihr hat man den Gebrauch der Nuancen, der sog. voix mixte, der Kopfstimme und die tieferen Töne auf der Leiter der Stimme geopfert. Für Tenoristen hat man nur noch die hohen Brusttöne gelten lassen; aus den Bassisten, die nur noch die höchsten Stufen der Stimme kultivierten, sind Baritonisten geworden. So haben die Männerstimmen, die auf diese Weise keineswegs in der hohen Lage gewannen, was sie in der tieferen verloren, den dritten Teil ihres Stimmumfanges eingebüfst, und die Tonsetzer, die für solche Sänger schreiben, müssen sich auf die Ausdehnung einer Oktave beschränken und können deshalb nur monotone, alltägliche Melodien schaffen. Die höchsten und hellsten Frauenstimmen haben einen auffallenden Vorrang über alle anderen gewonnen und nur die Tenore, Baritone und Soprane, die fortwährend mit voller Kraft und ins Blaue hinein, wie man zu sagen pflegt, ihre Töne herausschmettern, werden beklatscht. Der Besitzer einer starken Stimme, wenn er sie auch nicht zu verwenden versteht und nicht einmal die elementarsten Begriffe von der Gesangskunst sich zu eigen gemacht, braucht nur einen hohen Ton mit Heftigkeit herauszustofsen, und man applaudiert die Stärke des Tones mit Begeisterung. Eine Sängerin, die nichts als ein Organ von ungewöhnlichem Umfang besitzt, braucht nur bei passender oder unpassender Gelegenheit ein tiefes **G** oder **F** zu bringen, das mehr Ähnlichkeit mit dem Röcheln eines Kranken hat als mit einem musikalischen Laut, oder ein hohes **C**, so angenehm zu hören wie das Quiken eines kleinen Hundes, den man auf den Schweif tritt — und der Saal wird von Beifall erdröhnen.

Auch in der Orchestermusik ist die oft ganz ungerechtfertigte Verwendung der Blechblasinstrumente, der grofsen

Trommel, der Becken usw.[1]) eine Folge der Frende an der Stärke des Klanges, resp. der übermäßigen Größe der Musiksäle; soll diese letztere aber wegfallen, so sind auch keine großen Einnahmen mehr zu erzielen. Die Einnahmen — das ist es! So sagen die Spekulanten; die Künstler, die diesen Namen verdienen, denken aber nicht an die Kunst des Gelderwerbs, die einzige, die jene kennen und verstehen.

Unter den europäischen Ländern, in denen das verwerfliche Gesangssystem eingerissen ist, bezeichnet *Berlioz* Deutschland als eine Ausnahme. »Dort«, sagt er, »gibt es keine Riesensäle oder -bühnen, die Mehrzahl der deutschen Sänger singt wirklich und heult nicht, die Schreischule ist nicht die ihrige; (Wir danken zwar Berlioz für diese gute Meinung, können sie aber in Bezug auf viele Tenoristen der Jetztzeit nicht teilen. D. Übers.) sie machen wirklich Musik und haben ein feineres musikalisches Gefühl als die meisten ihrer anderen Nationen angehörenden Kollegen. Auch ist das deutsche Publikum meist aufmerksam und ruhig, so daß unschöne Anstrengung der Stimme und Übertreibung in der Instrumentation unnötig sind. Freilich würden sie dort noch abscheulicher sein als in den übergroßen Lokalen.« —

Über ein anderes Kapitel aus den *Berlioz*schen »Studien«, die Aufnahme und die Kritik betreffend, die den Beethovenschen Sinfonien bei ihrer ersten Vorführung in Paris zu teil wurde, behalten wir uns vor, nächstens, so wie über das vorliegende, im Auszuge zu berichten.

L. R.

Berlioz in Weimar und Gotha.

Mit seiner ernsten Richtung konnte *Berlioz* in seinem leichtlebigen Vaterlande nicht durchdringen; um sich und seine Werke bekannt zu machen und zur Geltung zu bringen, veranstaltete er große Konzerte in Paris; das erste (1834) zählte 950 Mitwirkende, gewann ihm aber nur wenig Anhänger; erst in Deutschland erreichte *Berlioz*, eingeführt und gestützt durch Empfehlung und Förderung des großherzigsten aller Musiker, des immer hilfsbereiten *Franz Liszt*, die ersten Erfolge. In Weimar wurde in den 30er Jahren seine Oper »Benvenuto Cellini« aufgeführt, der man aber von seiten einer intriganten, lisztfeindlichen Partei zu schaden suchte. Der kunstsinnige und musikverständige Herzog *Ernst II.* von S.-Koburg-Gotha lud *Berlioz* nach Gotha ein, und es fand im Hoftheater daselbst eine Aufführung des Oratoriums: »L'Enfance du Christ« statt, die große Anerkennung fand. Ältere (um nicht zu sagen »alte«) Gothaer erinnern sich vielleicht dieses Besuches und auch der Erscheinung des Tonsetzers mit den durchgeistigten, fein gezeichneten Zügen, der mit seiner Gemahlin damals (wenn wir nicht irren 1856) bei einem größeren Hofball allgemeines Interesse erregte. *Berlioz* war ein Beherrscher des Orchesters wie selten ein Musiker. Mit Recht konnte er einer französischen Sängerin, die von seiner Bedeutung nichts wissend, fragte, welches Instrument er spiele, antworten: »Moi — je joue l'orchestre,« — denn er behandelte und beherrschte als ausgezeichneter Dirigent das Orchester wie ein Solist sein Instrument.

L. R.

Geistliche Gesangswerke von H. Berlioz.

(Veröffentlicht von Breitkopf & Härtel in Leipzig.)

Von den geistlichen Gesangswerken des französischen Meisters sind die großartigsten das Requiem, das Te Deum und das einfacher gehaltene, aber lang ausgesponnene oratorische Werk »Des Heilands Kindheit«, von dem öfters der liebliche Teil »Die Flucht nach Egypten« für Orchester, Tenorsolo und Fernchor (nur einige Takte) aufgeführt wird. Diesen großen Werken schließt sich ein soeben von der Firma Breitkopf & Härtel zum erstenmal veröffentlichtes »Resurrexit« (Part. 6 M) ebenbürtig an. Zur Ausführung desselben gehört ein großer Chor und das gewöhnliche Sinfonieorchester, zu dem allerdings noch eine 3. und 4. Trompete und 2 Tuben treten. Berlioz hat offenbar Wert auf das Werk gelegt, denn nachdem er es 1825 in Paris komponiert, hat er es noch zweimal umgearbeitet, 1827 in Paris und 1831 in Rom. Es ist ein großzügiges Werk mit riesigen Steigerungen, starken Accenten und äußerst wirkungsvoller Instrumentation. Auf die Worte »Et iterum venturus est judicare vivos et mortuos« entwickelt er vom Pianissimo aus durch 27 Takte hindurch ein großartig wirkendes Fortissimo. — Zwei Motetten für 3 Frauenstimmen (Solo und Chor) ohne Begleitung (Part. je 1 M), ein »Veni Creator« und ein »Tantum ergo« müssen das Interesse der Leiter von Damenchören erwecken. Freilich darf man ja auch hier wie bei allen Kompositionen Berlioz' nicht vergessen, daß man da oft Geist findet, wo man als Deutscher Seele sucht. Der wie das Resurrexit zum ersten Male veröffentlichte Chor der Magier (Part. 3 M) paßt mit seinem Text: »Heut ist der Heiland geboren, jauchzet laut« in die Weihnachtszeit, für den deutschen Gottesdienst allerdings ist die Vertonung zu realistisch. Ein kleines Orchester von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörnern, 2 Fagotten und dem Streichquartett, das den vokalen Part geistlich umspielt, trägt viel zur Erhöhung der Wirkung des Werkes bei.

Im Anschluß an diese Gesangswerke weisen wir Harmoniumspieler hin auf eine »Hymne zur Wandlung« und eine »Toccata« von Berlioz, beide für Harmonium und beide hübsch und einfach. —

Von der funkensprühenden Ouvertüre »Der Corsar« von Berlioz hat *Otto Taubmann* bei Breitkopf & Härtel ein sehr geschickt gemachtes Arrangement für Klavier zu 2 Händen herausgegeben.

R.

Zur Kantate »Uns ist ein Kind geboren« (No. 142) von Seb. Bach.

Vor kurzem ließ ich mir die Einzelausgabe der Partitur der 142. Kantate von Seb. Bach »Uns ist ein Kind geboren« vorlegen. Der erste Takt lautet folgendermaßen:



[1]) Auch über dieses Thema und die Umgestaltung der Instrumentation in älteren Kompositionen äußert sich *Berlioz* eingehend. D. Übers.

(nur sind die Oboen und Violinen getrennt, aufserdem das erste und zweite Instrument je auf ein besonderes System gesetzt, so dafs 8 Systeme herauskommen; der Continuo ist unbeziffert). Der Leser wird sich erstaunt fragen: »Ja, was ist denn mit den Flöten los? E-Flöten gibt's nicht, übrigens würde auch gleich die 2. Flöte cis zu blasen haben, was falsch ist; Es-Flöten (fälschlich F-Flöten genannt) gibt es zwar, aber dann würde gleich die erste Flöte es zu blasen haben, was ebenfalls falsch ist; auch ist doch die Es-Flöte nie im Orchester gebraucht worden!« Der Leser betrachte sich nur den G-Schlüssel, der bei den Flöten vorgezeichnet steht: er wird bemerken, dafs dieser nicht auf der zweiten, sondern auf der untersten Linie steht. Ich will obendrein dem Leser noch ausplaudern, dafs dies auch kein Druckfehler ist, sondern dafs ich im Gegenteil Mühe genug hatte, den Setzer zu veranlassen, den Schlüssel auf die unterste Linie zu setzen. Und jetzt ist plötzlich alles klar: die Noten in diesem Schlüssel heifsen so, wie sie im Bafsschlüssel heifsen würden, stehen aber um 2 Oktaven höher.

Das Unglück ist nur, dafs man nicht sogleich hierauf verfällt, weil man gar nicht daran denkt, dafs dieser sog. französische Violinschlüssel in einem Druck unserer Tage, der nicht lediglich für den Historiker bestimmt ist, vorkommen könne — wenigstens erging es mir so, trotzdem ich mich anläfslich einer früheren Studie[1]) mit diesem Schlüssel zu beschäftigen hatte.

Um dem nicht historisch gebildeten Leser zu zeigen, dafs ich die Existenz dieses Schlüssels nicht aus der Luft greife, lasse ich einige hervorragende Musiklehrer des 18. Jahrhunderts reden. *Sperling*[2]) nennt bei der Aufzählung der Schlüssel den G-Schlüssel auf der ersten Linie die »höchste Violine« und fügt hinzu: »Dieses nennet man das Frantzösische Zeichen.« *Albrecht*[3]) sagt uns: »Der G-Schlüssel hat auf dem Notenplane nur zwo Stellen. Einmal steht er auf der ersten Linie, und daher entsteht das französische Violinzeichen. z. E. (Folgen Noten.) Zweytens steht er auf der zweyten Linie, und daher entspringt das deutsche Violinzeichen. z. E.« (Folgen Noten.) *Leopold Mozart*[4]) berichtet uns: »Man hat . . . in vorigen Zeiten sehr oft den Violinschlüssel um drei Töne herunter gesetzt, um die gar hoch gesetzten Stücke füglicher zu Papier zu bringen. Alsdann hiefs er der französische Schlüssel z. B.« (Folgen Noten.) *Türk*[5]) sagt: »Die zweyte Art, auf der ersten Linie trift man blos in französischen Tonstücken an.« Ebenso z. B. *Marpurg*, *Petri*.

Erklärt ist damit unsere Stelle. Nur das bedürfte freilich sehr der Aufklärung, warum die Partitur diesen Schlüssel gebraucht, warum sie ihn zum mindesten nicht mit einer erläuternden Fufsnote versieht. Das um so mehr, als, wie aus der Gesamtausgabe der Werke Seb. Bachs hervorgeht, sonst stets die Flöte im gewöhnlichen Violinschlüssel gesetzt ist. Nebenbei steigt mir der Verdacht auf, dafs auch die Anwendung dieses Schlüssels gar nicht von Bach herrührt, sondern von *Penzel*, dem Schreiber der 1756 gefertigten Partiturabschrift, von welcher sich 1843 *Ant. Werner* die jetzt auf der Kgl. Bibliothek in Berlin befindliche Abschrift verfertigte, welche, wie die Vorbemerkungen zu unserer Kantate (im 30. Bande der Gesamtausgabe) angeben, dem Druck als Unterlage diente.

Dafür, dafs überhaupt für die Flöte früher dieser Schlüssel gebraucht worden ist, siehe *Gevaert*:[1]) »Die für Flöten aller Art bestimmte Musik wird heute unabänderlich im Violinschlüssel notiert; bei sehr alten Komponisten trifft man oft den G-Schlüssel auf der ersten Linie (französischer Violinschlüssel).«

Da einmal der Unverstand — ich kann mir nicht helfen! — begangen worden ist, in der Partitur unserer Kantate diesen Schlüssel zu gebrauchen, so mögen im Interesse des Werkes diese Zeilen denjenigen Kantoren und Dirigenten, die, etwa zu Weihnachten, diese Kantate aufführen wollen, helfend zur Seite stehen — helfend nicht, was das Musikalische anlangt, denn dazu hat Verfasser nicht die Legitimation, wohl aber in Bezug auf die archaistische Notierung. Max Arend.

[1]) Die Schlüssel- und Transpositionslehre. Basel 1891.
[2]) Principia musicae, 1705.
[3]) Gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst. Langensalza 1761, S. 24.
[4]) Gründliche Violinschule. 3. Aufl. 1787. S 25.
[5]) Klavierschule. 1789. S. 39.

[1]) Neue Instrumentenlehre. Deutsch von Riemann. 1887. S. 118.

Weihnachtsmusik.

Felix Draeseke hat bekanntlich bei H. Seemann Nachfolger in Leipzig ein Riesenwerk herausgegeben, das Mysterium »Christus«, welches aus einem Vorspiele und drei Oratorien besteht. Das Werk als Ganzes aufzuführen ist ein Unternehmen, das nur wenige wagen werden. Man sollte deshalb sein Augenmerk zunächst auf Einzelnes richten: hat man doch in den Theatern — abgesehen von Bayreuth — auch nicht gleich den ganzen Ring, sondern erst die Walküre, dann den Siegfried oder das Vorspiel usw. aufgeführt. Jetzt in der Weihnachtszeit machen wir die Chorleiter auf das Vorspiel jenes Mysteriums aufmerksam, das die Geburt des Herrn behandelt. Der Chor ist nicht allzuschwierig und ist meist vierstimmig gehalten. Der Anfangschor des dritten Teils »Wie lieblich sind deine Wohnungen« geht allerdings bis in die Fünf- und Sechsstimmigkeit hinein, ist dabei aber so sanglich und flüssig, dafs er sich eigentlich von selbst singt. Einer Sopranistin, welche die Partie des Engels Gabriel und die der Jungfrau Maria singt, einem Tenor, einem Bariton, einem Bafs, welche die heiligen drei Könige vertreten und von denen der letztere noch die Partie des Simeon übernimmt, sind dankbare und nicht schwer ausführbare Aufgaben gestellt. — Wir kommen auf das Werk später eingehend zurück. —

Eine Weihnachtshymne für vierstimmigen gemischten Chor mit Begleitung eines kleinen Orchesters oder der Orgel von Wilh. Rudnick, bei Feuchtinger in Regensburg erschienen, zeichnet sich aus durch klare Stimmführung und wirkungsvollen Zusammenklang. Derselbe Komponist hat (ebenfalls bei Feuchtinger-Regensburg) 17 zweistimmige und 11 einstimmige religiöse Gesänge erscheinen lassen, unter denen sich eine Anzahl befindet, die auf die Weihnachtszeit Bezug hat. Sämtliche Gesänge sind leicht ausführbar, melodisch und von geschickter Mache, in ihrer Wirkung sind sie aber von grofser Verschiedenheit. —

Eine hübsche Weihnachtsgabe ist bei Herm. Seemann Nachfolger in Leipzig erschienen, ein Weihnachtsalbum für Klavier zu zwei und vier Händen sowie Gesang von Arnoldo Sartorio (Preis 1 M 50 Pf.). Es kann den Weihnachtsabend sehr verschönen helfen: die Kleinen singen von den gebotenen 21 Kinderliedern einige, die gröfseren spielen die vierhändigen Weihnachtsstücke und der Vater oder die Mutter den Weihnachtsmarsch, wenn die Kinder zum Christbaum geführt werden. —

Die im vorigen Jahre in den »Blättern« veröffentlichte Weihnachtshymne für Chor, Soli und Orgel von Franz Tuma, bearbeitet von *Schmid*, ist nun auch als Sonderausgabe im Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) erschienen. Sie wird willige Sänger und dankbare Hörer finden. —

Die Leipziger Firma F. E. Leuckart schickte uns drei Weihnachtsgesänge ihres Verlags, für gem. Chor von *Max Gulbins* komponiert, zu.

Gulbins, uns bis jetzt nur als talentvoller Orgelkomponist bekannt, versteht auch einen kraftvollen, flüssigen Vokalsatz zu schreiben. Die erste Motette: »Sieh, ich verkündige euch grofse Freude« ist eine frischzugige Komposition, deren Licht nur etwas durch die gewählten Tonarten des und ges dur (zum wenigsten für das Auge) gedämpft wird. Die zweite Motette: »Jauchzet dem Herrn alle Völker (D dur) gibt in allen Takten ungemischter Weihnachtsfreude Ausdruck. Nicht auf gleicher Höhe steht der dritte Gesang: »Markt und Strafsen stehn verlassen.« In dem Bestreben, dem Texte entsprechend naiv zu schreiben, ist hin und wieder eine banale Saite erklungen und im 10., 11. und 12. Takt »nachempfindet« Gulbins Wagner in dessen Preislied aus den Meistersingern. Von der Stelle an, wo zum Volkslied: »Stille Nacht, heil'ge Nacht« ein Sopran- oder Tenorsolo erklingt, wird aber die Komposition interessant. —

Ein originelles Werk legt *Max Reger* in der Kantate »Vom Himmel hoch da komm ich her« für 4 Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bafs), 2 Soloviolinen, Kinderchor und Gemeindegesang mit Begleitung der Orgel (Leipzig, Lauterbach & Kuhn) auf den Weihnachtstisch. Wir weisen heute nur auf die neue Schöpfung des vielumstrittenen Autors hin und behalten uns eine Besprechung für spätere Zeit vor. R.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. November. »Erkennt ihr ihn, dann mufs er von euch ziehn.« Als uns das in diesen letzten Tagen Herr *Kraus* sang, fiel es allen schwer aufs Herz. Das und manches andere, was wir — wie die bösen Theaterleute sich jetzt auszudrücken pflegen — dem »hochseligen Herrn Pierson« zu danken haben. Der Sänger schwimmt augenblicklich schon auf dem grofsen Wasser nach Amerika, mit ihm Herr *Bertram*, den wir nur kurze Zeit bei uns sehen konnten, und die *Schumann-Heink*, die wir seit Jahren gar nicht mehr auf unsrer Bühne sahen, da sie — es klingt wie ein Spafs — zwar Mitglied derselben war, aber in Amerika sang. Alle diese wunderbaren Verträge schlofs der frühere tatsächliche Leiter der königlichen Bühne ab, und der jetzige Selbstherrscher mufs sie halten. Er führte uns für die Geschiedenen neue Kräfte aus Wiesbaden zu, zunächst als Gäste. Gar manches wird uns noch daher kommen. Möchte es so tüchtig sein, wie Fräulein *Müller*, die uns die Elsa recht poetisch vorführte und wie Frau *Leffler-Burkhardt*, die sich als eine dramatisch tüchtige Brünnhilde erwies!

In den Konzertsälen geht's gar lebhaft zu. Mehr lebhaft als lebendig. Mehr Geschrei als Wolle. Multa, non multum. Ein gutes Zeichen ist es, dafs viel Neues zu Tage tritt, wenn man auch nur an wenigem rechte Freude haben kann. Von den neuen Leuten, die auf den Plan traten, blieb der zehnjährige *Franz von Vecsey* Sieger. Er ist ein recht begabter Geiger, den *Joachim* öffentlich küfste und ihm dabei eine Blume an die Brust steckte. Da war er geweiht, zog aus dem Konzertsaale auf die Bühne des Neuen Königlichen Opernhauses, dessen Räume er trotz der hohen Preise nun schon zum vierten Male gefüllt hat.[1] Und immer noch drängen sich die Hörer dahin. Es wäre für viele Fälle doch zu wünschen, dafs die Bestrebungen derer Erfolg hätten, welche auch den Konzertsaal oder wenigstens die Ausführenden im Dunkel haben wollen. Man genösse dann reine Kunst oder doch die Kunst allein, und vieles Nebensächliche hörte auf, seine grofse Rolle zu spielen. Wie mancher elegante Taktstabschwinger mit der prächtigen Stirnlocke und der weifsen Hand — bliebe er in der Dunkelheit, er würde aufhören, der »allbeliebte Dirigent« zu sein. Und ob man sich noch sehr für Damenorchester interessieren würde, wenn die hübschen — leider sind sie das nicht immer — Mädchen in den duftigen Gewändern und mit den feurig leuchtenden Augen hinter einem Schirme verborgen blieben? Hörte man nun den kleinen *Vecsey*, den sogenannten Wunderknaben, lediglich, ohne ihn sehen zu können, so würde man doch die Mängel der Technik im Vieuxtempsschen Konzerte und das nur äufserlich Nachgemachte im Vortrage eines Bachschen Stückes erkennen, während jetzt der kleine Mensch durch seine Erscheinung, bei der man eines so sehr entwickelten Spiels nicht gewärtig ist, die Hörer hypnotisiert. Was aber bedeutet sein Spiel der Kunst? Was wird er der Kunst nützen, wenn er sich nicht so ganz anders entwickelt als das Dutzend von Wunderkindern, die allein in unsern Tagen von sich reden machten? Entweder waren sie als Zwanzigjährige nicht mehr geworden als andere ihres Alters oder sie waren dann überhaupt nicht mehr in der Reihe der Künstler von Bedeutung. Wer von denen, die bei uns jetzt grofs sind unter den Violin- und Klavierspielern, ist denn ein Wunderkind gewesen?

Der Philharmonische Chor führte H. Berlioz' »Grofse Totenmesse« wieder einmal auf. Man konnte da Zeuge einer Chorleistung sein, die im Ausdruck und Klang unübertrefflich genannt werden mufs. Was Wert und Wirkung des grofsen Werkes aber anbelangt, so mehrt sich die Zahl derer, denen sie nach jedem Hören geringer erscheinen. Es möge mich niemand darum schelten, wenn ich diese musikalische Behandlung des wundervollen Requiem-Textes — Einzelheiten ausgenommen — eine komödiantenhafte nenne. Grofse Mache und ein kleines Herz. Frevelhaftes Spiel mit heiligen Dingen. Berlioz beugt zwar das Knie, er schlägt an die Brust, er erhebt das Auge zum Himmel, aber es ist alles Komödie. Zuerst merkt man das kaum, manche Äufserlichkeit besticht. Aber dann kommt man dahinter, sobald man das bombastige Werk mit seinem furchtbaren Instrumentenaufwand wiederholt hört. — Die Königliche Kapelle machte uns mit einer Sinfonie von *E. v. Dohnanyi* bekannt, die mit hochgemuten eigenen Gedanken beginnt, immer mehr abflaut und in einer

[1] Er brachte es auf sieben ausverkaufte Konzerte. Auch auswärts trat er dazwischen auf, wofür jedesmal 3000 M gefordert wurden.

schulgemäfsen Fuge ihren Abschlufs findet. Es fehlt Einheitlichkeit im ganzen und Durcharbeitung im einzelnen. Zwischen ödem Gestein spriefsen jedoch grüne Talenthalme hervor. — Die Philharmonische Kapelle brachte eine Arbeit des Münchener *Ernst Boehe* zum ersten Male zu Gehör, die sinfonische Dichtung »Ausfahrt und Schiffbruch«, welche den ersten Teil des Werkes »Aus Odysseus Fahrten« bildet. Auch hier steht das Wollen noch über dem Können, der poetische Gedanke erhält nicht den erschöpfenden musikalischen Ausdruck. Der Jünger des Rich. Straufs verleugnet sich nicht, und er überrascht durch manche gelungene Einzelheit, die seine Verwandtschaft mit dem Vorbilde deutlich bekundet. — Noch zwei Neuheiten brachte uns dieselbe Kapelle. Zunächst *A. Bruckners* unvollendete d moll-Sinfonie. Es ist immer dasselbe Urteil, das sich bezüglich aller Werke des Wiener Tonsetzers ergibt. Gröfse und Tiefe der Gedanken enthalten sie, edel und innig ist, was sie an Empfindung äufsern, vollsaftig und mannigfaltig tritt der Orchesterklang auf, anziehende Melodik und fesselnde Harmonik ist überall vorhanden, aber es fehlt der weite Bogen, der sich über das alles spannt, es als ein Zusammenhängendes erscheinen zu lassen. Man möchte in einem weiten Dome dahinschreiten und gelangt immer wieder in kurze Säulengänge. Das prächtige Scherzo wirkte aber mächtig, und rührend war der Schlufs, in dem man ein mildes Lebewohl des guten Alten zu hören und das Aufschweben eines Verklärten zu schauen vermeint. — Das andere Stück ist die dritte Sinfonie *P. Tschaikowskys*, deren fünf Sätze sich mehr als Suite geben und wohl die Mängel, aber nirgends die guten Eigenschaften des Russen zeigen. Der letzte Satz ist sogar trivial. — Die Singakademie gab in ihrem ersten Konzerte R. Schumanns »Paradies und Peri«. Es knüpften sich für viele Hörer an das einst so gefeierte Tonwerk gar liebe Erinnerungen, und die wurden wach und breiteten einen holden Schimmer über die verblassende Musik, so dafs sie ihnen selbst im dritten Teile noch zu gefallen schien. — Herr *Ferruccio Busoni* setzt seine Aufführungen neuer und selten zu hörender Orchesterwerke auch in diesem Jahre fort. Es ist das ein löbliches Beginnen. Wie er die Philharmonische Kapelle zu leiten weifs, das verdient alle Anerkennung. Aber gute — richtiger wohl: bedeutende Neuheiten hatte er uns jetzt so wenig wie im vorigen Jahre zu bieten. Bedeutendes war zu jeder Zeit selten. Wir könnten uns schon mit dem lediglich Interessanten begnügen, sind aber so anspruchsvoll, dafs wir's nicht tun! Mein Gott, es wird uns ja so viel Musik geboten so sehr viel, und darunter ist denn doch auch gar manches Gute — ist es ein Wunder, dafs wir schwer zu befriedigen sind? — Keinenfalls aber sollte man uns mit abgetanen Dingen aufs neue kommen, wie das jüngst geschah, als ein »Elite-Konzert« in der Philharmonie stattfand. So nennen die Harfenmädchen und Bänkelsänger ihre Konzerte. Doch der Name hätte hingehen mögen. Aber ein Liedchen, eine italienische Arie, eine Deklamation, deutsch, französisch, italienisch — das war so der Geschmack vor 50 Jahren, und eine solche Aufführung hiefs bei uns biedern Deutschen damals »Soirée musicale et declamatoire«. Im Wesen erstand diese Soirée jetzt neu, aber ich denke, ihr Geburtstag war auch ihr Sterbetag. Herr *Naval* hatte sich Lieder erwählt, in denen er recht säuseln konnte, Herr *d'Andrade* sang Arien, die auf die Bühne gehören, Fräulein *Destinn* trug Gesänge vor, Herr *Bonn* deklamierte. Aller dieser Herrschaften Gebiet ist doch die Bühne. Das Damenstreichorchester lieferte auch einige unerhebliche Musik zu dem »Elite-Konzerte«, das durchaus langweilig war. Sehr viele warteten das Ende nicht ab. Rud. Fiege.

Hamburg II, 7. Nov. Das erste Konzert unserer Philharmonie brachte unter Herrn Prof. *Barth* am 16. Oktober Dvořaks G dur-Sinfonie Op. 88 und Wagners Vorspiel »Die Meistersinger« in vortrefflicher Weise. Eine wesentliche Anziehungskraft besafs der genufsreiche Abend durch die solistische Betätigung der Frau *Ernestine Schumann-Heink*. Tags zuvor hatte die Künstlerin bei uns, in ihrem zweiten Heim, den frohen Gedenktag eines 25jährigen Wirkens festlich begangen. In Probe und Konzert empfing Frau *Schumann* wohlverdiente reiche Auszeichnungen, ihr seelenvoller Vortrag des Altsolo in der Rhapsodie von Brahms und die Wiedergabe einiger herrlicher Lieder von Schubert und Franz elektrisierte im hohen Grade das Auditorium. Frau *Schumann* hatte als Begleiterin am Flügel Fräulein *Jos. Hartmann* (New-York) unserer Kunstwelt zugeführt. Die junge Dame erschien auch als Solistin in Beethovens Es dur-Konzert, errang jedoch nur geteilten Erfolg. Zur Zeit steht die gewaltige Komposition ihrem Auffassungsvermögen und ihrer Virtuosität des Spiels noch fern. Im zweiten philharmonischen Konzert erschien die Cello-Virtuosin Fräulein *Elsa Ruegger* mit der Wiedergabe des Konzertes D dur von Haydn, einer Sonate A dur von Boccherini und einer Zugabe »Der Schwan« von Saint-Saëns. Den Vorträgen wurde wohlverdienter reicher Beifall gespendet. Fräulein *Ruegger* gebietet über eine vorzügliche Technik, zu der noch die von innen heraus belebte Vortragsweise kommt. Drei Orchesterwerke, Beethovens 2. Sinfonie, Schuberts Ouvertüre »Rosamunde« und die sinfonische Dichtung »Wallensteins Lager« von Smetana standen auf dem Programm. Sie erfuhren eine korrekte musikalisch anziehende Ausführung. Zwischen den beiden Konzerten der Philharmonie stand am 19. Oktober Herrn *Fiedlers* erstes Konzert. An Stelle der plötzlich erkrankten Frau *Schumann*, die für das Konzert gewonnen war, trat, dank der Liebenswürdigkeit unserer Theaterdirektion, Frau *Metzger-Froitzheim* sofort ein mit dem Vortrage der grofsen Vitellia-Arie aus Mozarts »Titus« und Liedern von Schubert, Weber und Hugo Wolf. Die sympathische Künstlerin, eine Zierde unserer Bühne, erregte auch als Konzertsängerin sofort einen Sturm von Begeisterung. Der temperamentvolle Vortrag, die in allen Lagen ausgeglichene, schön klingende Stimme und die Intelligenz der Auffassung sind die rühmenswerten Vorzüge ihrer bedeutsamen Leistungen. Das Programm dieses Fiedler-Konzertes war aufserordentlich reich, denn es brachte aufser drei Orchesterwerken noch das ergreifend wirkende »Hexenlied« in der melodramatischen Vertonung von *Max Schillings* in einer Ausführung, die mit der Rezitation *Emanuel Stockhausens* sich zu einer glanzvollen entfaltete. *Schillings* hat sich in die tiefsinnige Dichtung versenkt und ihr noch eine ideale Ausgestaltung durch die begleitende Tonsprache gegeben. Zu bewundern ist neben der Neues bietenden Erfindung die ökonomische Behandlung des Orchesters neben der Deklamation. Von den Orchesterwerken, Beethovens Coriolan-Ouvertüre, siebente Sinfonie und der Suite »Aus dem Mittelalter« von Glazounow, interessierte das zuletztgenannte in doppelter Weise: sowohl als Neuheit, wie in seiner Vorführung durch den Komponisten. Die viersätzige Suite bringt auf der Grundlage eines Programms prägnant gegebene Stimmungsbilder, die besonders auf das Können des Komponisten ein helles Licht werfen. In ganz hervorragender Weise interpretierte *Fiedler* die beiden

Werke von Beethoven und die Musik von Schillings. Enthusiastische Beifallsbezeugungen folgten jedem Vortrage. Noch reicher waren die Ovationen, die dem genialen Künstler bei seinem zweiten, am 2. November gegebenen Konzert, einer »Tschaikowsky-Feier«, zu teil wurden. Es war ein Gedenken an den 10jährigen Todestag des Meisters. (6. Nov.) Begonnen wurde mit der Phantasie-Ouvertüre »Romeo u. Julie«, diesem interessanten Werke folgte die Wiederholung der oft in Hamburg zu Gehör gekommenen »Sinfonie Pathétique«, die in einer herrlichen Darlegung erschien. Als weitere Programmteile brachte der Abend einige Sätze aus der »Nufsknacker-Suite« und die patriotische Ouvertüre »1812«. Das Orchester leistete unter der geistanregenden Führung Aufserordentliches. — Im zweiten Nikisch-Konzert der Berliner Philharmonie, das mit Cherubinis »Wasserträger-Ouvertüre« begann und ferner Griegs »Peer Gynt-Suite« No. 1 und Berlioz »Carnaval romain« in glanzvoller Ausführung brachte, erschien als Neuheit für Hamburg Bruckners IX. Sinfonie. Das gewaltige unvollendet gebliebene Werk fand eine kühle Aufnahme. Es macht den Eindruck der Zerfahrenheit im ersten und dritten Satze, wogegen das dämonische Scherzo mit seinem schönen Mittelsatze Begeisterung hervorrief. *Bruckner* ist der biesigen Kunstwelt in manchen seiner früheren Sinfonien, durch das »Tedeum« und durch eine »Messe« seit Jahren dank der Befürwortung unserer ersten Dirigenten bekannt. Diese D moll-Sinfonie, von der die Wiener Bruckner-Gemeinde sich durchaus erhoben fühlt, dürfte nicht als die hervorragendste Schöpfung des Meisters gelten können. Das Orchester und *Nikisch* gaben vereint an jenem Abend eine eminente Leistung. — Das erste diesjährige Konzert des Vereins Hamburgischer Musikfreunde (5. Nov.) stand unter Herrn Professor *Spängel*. Aufser der Tannhäuser-Ouvertüre von Wagner und der »Siebenten« von Beethoven bot das Programm Gesangs-Soli des Fräuleins *Tilly Erlenmeyer* (Berlin), bestehend in einer Arie aus »Xerxes« von Händel und einigen Liedern, und den Vortrag eines Klavier-Konzertes Op. 3 Fis moll von S. Stojonski, gespielt von dem in Hamburg seit Jahren wirkenden Künstler Herrn *Berthold Hirschberg*. Die Sängerin verfügt zwar über eine nur kleine, aber wohllautende rein anschlagende Alt-Stimme. Ihren Vorträgen wurde reiche Anerkennung gezollt. Das genannte Klavier-Konzert, das Herr *Hirschberg* technisch gewandt ausführte, macht als Komposition keinen sonderlichen Eindruck, es ist eine Phrasen-Musik, ohne Originalität, die in matter Weise das wiedergibt, was die weniger bedeutenden russischen Komponisten vielfach ausgesprochen haben. — Im ersten Abonnementskonzert des Herrn Prof. *Woyrsch* (Altona) hörten wir an Stelle der erkrankten Frau *Schumann* die geschätzte Konzertsängerin Fräulein *Anna Stephan* (Berlin) in einer Komposition von Bruch, wie Liedern von Schubert und Woyrsch. Fräulein *Hartmann*, welche die Lieder begleitete, spielte Kompositionen von Chopin und Wagner-Liszt. Beiden Damen wurde aufmunternder Beifall zu teil. Aufser Beethovens »Eroica« und der Ouvertüre »Sakuntala« von Goldmark bot das Orchester den interessanten »Carneval in Paris« von J. Svendsen, eine Neuheit, die hohe Beachtung verdient. Das Werk, das vor ca. 30 Jahren entstand, war in Hamburg-Altona nur sehr selten in früherer Zeit zu Gehör gekommen. —

Prof. Emil Krause.

Köln. Das etwas zu ausgedehnte Programm des I. Gürzenichkonzertes bot eine Fülle auserlesener Genüsse. Im Mittelpunkt des Interesses stand Enrico Bossis grofsangelegtes, farbenglühendes Chorwerk »Das hohe Lied« (Canticum canticorum). Es ist ein unstreitbar hohes Verdienst von unserm genialen *Fritz Steinbach*, dafs er diese wundervolle Schöpfung, die uns Kölnern so lange vorenthalten wurde, gleich mit Beginn seiner hiesigen Tätigkeit gebracht hat. Enrico Bossis musikalische Schulung wurzelt in einer für einen Italiener besonders bewunderungswürdigen Durchdringung der Chorschöpfungen des ewigen Sebastian Bach. Von bedeutender Wirkung sind die vielfach eingestreuten und häufig umgebildeten Choralmelodien. Zugleich ist er durchaus nicht an den Errungenschaften der Neuzeit vorübergegangen. Da trifft man harmonische Wendungen von ganz apartem Stimmungsreiz, die den Zuhörer gleich gefangen nehmen, zudem schillert das reich bedachte Orchester, dem überschwänglichen Text entsprechend, in klangsatten Farben. Das »Hohe Lied« ist ein Werk von bleibendem Wert und wird von allen, die es ernst mit der Kunst nehmen, mit dem gleichen Interesse und derselben Anteilnahme wieder gehört werden. Nicht ganz auf derselben Höhe standen die in demselben Konzert zum ersten Male aufgeführten Scenen aus der indischen Dichtung »Nala und Damajanti« für Sopran-Solo, Chor und Orchester von Max Bruch. Wer noch gar nichts von Bruch vorher gehört hat, wird sich zwar auch an dem bei diesem Meister stets anzutreffenden üppigen Chorklang, an dem prachtvoll behandelten Orchester berauschen. Wer aber einigermafsen mit Bruchs Werken vertraut ist, wird sich sagen müssen, dafs ihm vieles musikalisch Bedeutsame und eigenartige aus seinen früheren Werken in recht verdünnter Form kredenzt wird. Wenn auch mitunter Stellen von wirklich hervorragender Schönheit anzutreffen sind, wie z. B. der Chor mit Sopran-Solo »Wundersam im Morgenglanze, uns der Heimat Fluren grüfsen«, die an die besten Eingebungen aus Odysseus, Fritjof oder Schön Ellen gemahnen, so wirkt das Ganze, zumal die stets stimmungsgleiche, handlungsarme Textunterlage zur Erhöhung der Wirkung durchaus nicht beiträgt, auf die Dauer doch etwas monoton. Das Sopran-Solo wurde von *Cäcilie Büsche*, wohl einer der besten der jetzigen Konzertsängerinnen, brillant durchgeführt. *Steinbach* dirigierte am Anfang des Konzertes die Leonorenouvertüre No. 2 von Beethoven mit feinster Ausarbeitung aller Nuancierungen und mit mächtiger Verve in den Steigerungen, so dafs er einen bedeutenden Erfolg erzielte. Ebenfalls sehr gefeiert wurde Altmeister *Joachim*, der in Viotiis A moll-konzert sowie in dem später im Verein mit Konzertmeister *Bram-Eldering* gespielten Doppelkonzert von Bach, sich wieder als ein echter Hohepriester seiner Kunst zeigte. In der ebenfalls von *Steinbach* dirigierten musikalischen Gesellschaft gelangte unter anderem die D moll-Suite für Streichorchester von Volkmann zur Aufführung, in der die Cello-Solopartie Herr Konzertmeister *Grützmacher* sehr schön spielte. Unsere heimische Violinspielerin Frl. *Adele Stöcker* spendete das 9. Konzert von Spohr. Ihre schlichte anmutige Vortragsweise, verbunden mit inniger, jedoch nicht allzugroiser Tongebung, fand vielen Beifall. Zur Errichtung eines Grabdenkmals für seinen Vorgänger *Franz Wüllner* veranstaltete *Fritz Steinbach* eine wohlgelungene Aufführung von Haydns Schöpfung.

Ernst Heuser.

Berlin. Die »Barthsche Madrigalvereinigung«, ein unter Leitung von *Arthur Barth* aus den Damen *Geipelt*, *Kaufmann*, *Schot* (Sopran), *Bremer* und *Martus* (Alt), sowie den Herren *Weifs* und *Michel* (Tenor), *Harzen-Müller* und *Lederer-Prina* (Bafs) bestehendes Vokaldoppelquartett, wird Mitte Dezember ihr erstes Konzert geben, in dem eine ganze Reihe von italienischen und französischen,

niederländischen, englischen und deutschen Madrigalen des 15. bis 17. Jahrhunderts zum Vortrag gelangen.

— Von *Richard Batkas* »Bunte Bühne« (Fröhliche Tonkunst) ist bereits das 7. Heft erschienen. (Verlag von Callwey in München.) Es enthält 14 heitere Nummern für eine Singstimme, auch ein Terzett und Chöre, darunter einen sechsstimmigen altenglischen Kanon. Das neue Heft beweist, dafs der Quell, aus dem *Batka* schöpft, noch sprudelt.

Besprechungen.

Lorenz, C. A., Op. 62: Toccata und Fuge. Leipzig, Siegel. Preis 3 M.

Lorenz, C. A., Op. 66: Konzertfantasie. Leipzig, Siegel. Preis 3 M.

Tonschöpfungen voll blühenden Lebens mit einem Zug ins Grofse, der namentlich in der Konzertfantasie hervortritt, klar im Aufbau, echt orgelmäfsig gesetzt. Tüchtige Orgelspieler werden in Kirchenkonzerten eine bedeutende Wirkung mit diesen Werken erzielen. Die jüngste Vergangenheit bereicherte die Orgelliteratur mit wertvollen Kompositionen, unter ihnen nehmen die Werke des Stettiner Meisters einen hohen Rang ein. Rbch.

Kranz, Gesammelte Blätter über Musik von Dr. *Richard Batka*. Leipzig, Lauterbach & Kuhn. 1903.

Batka vergifst über dem Idealismus des Musikers nicht, sich der gesunden Wirkung seiner Kunst in der Gegenwart zu versichern, und hat dadurch einen erfreulichen praktischen Zug in die Theoretik der Musiker gebracht. »Musikalisches Kunstgewerbe« mag der Ausdruck sein, der seine Bestrebungen andeutet, wenn man schon von prospektivem Konservatismus nicht reden will. Mir ist *Batkas* Art sympathisch und ich werde mich freuen, seinem Buch und vor allem den darin niedergelegten Gedanken recht häufig zu begegnen. Neben den das unmittelbarste Interesse besitzenden Abschnitten Allgemeines, Wagneriana (das Lohengrinproblem) und Aus der Gegenwart verdienen die geschichtlichen Arbeiten (Die Musik der alten Griechen, Deutschböhmische Musik im 16. Jahrhundert, Aus Joh. Peter Pixis Memoiren, Goethesche Lieder in der Musik, Carmen) besondere Aufmerksamkeit, zumal hier auch der Fachmann Belehrung sich holen kann, wenn anders er überhaupt noch zu belehren ist. Musiker wissen aber bekanntlich immer alles schon längst am besten, — weil jeder heutzutage über Musik schreiben kann und fast jeder sein eigenes Blatt, dessen Alleinherrscher er ist, zur Äufserung hat. Etwas mehr Centralisation ist nötig, dann wird die musikalische Journalistik auch durchweg auf die *Batka*sche Höhe kommen. F. Rbch.

Pozsony, A. O. von, Der Roman Richard Wagners. Herzensgeschichten des Komponisten. Leipzig, Verlag der »Frauen-Rundschau«. Preis 3 M.

Herbeiführung der gerechten Würdigung des Magdeburger Aufenthaltes Wagners, der gerechten Würdigung Minna Planers, der ersten Gattin Wagners, und der richtigen Auffassung von Wagners Barrikatenheldentum — das sind die drei Hauptaufgaben, die das als Beitrag zur Biographie des Meisters geschriebene interessante Buch zu lösen anregen will. Eine Stelle aus dem Buch: »Man steigerte künstlich Wagners Eitelkeit und Ehrsucht. Wagner begann die Gesellschaft anderer Frauen zu suchen, die ihn, wie er Minna eines Tages in gröfster Heftigkeit direkt zu verstehen gab, auf Händen trugen und anbeteten. Minna zog die stille Ehrung für ihren Mann vor. Frau Blandine Ollivier, die Tochter Liszts und Schwester der Frau Cosima von Bülow, entdeckte übrigens zuerst, dafs Minna nicht für Wagner passe. — dafs sie seine erhabenen Ideen nicht zu fassen vermöge. Alltäglich wiederholten später die gleichen Worte die Züricher Verehrerinnen, und schliefslich bedauerte man auch Richard in Zürich in jenen Gesellschaften, in denen der interessante Komponist von Rienzi, Lohengrin, Tannhäuser, Fliegender Holländer verkehrte, und — Wagner begann bald die Worte zu glauben. Man hat es Minna als ein Verbrechen am Genie Wagners angerechnet, dafs, als sie eines Tages von der Fürstin Wittgenstein gefragt wurde, welches Tonwerk ihres Gatten sie am meisten schätze, sie sagte: Rienzi, denn diese Oper entstand sozusagen in den Flitterwochen unserer Ehe, in einer Zeit, als die Sorge unser beider Begleiter, die Not unser täglicher Gast war, — und auch deshalb, weil Rienzi der Grundstein für die späteren Werke ist und zuerst zur Aufführung kam!« Diese aus dem Herzen kommende Anschauung hat man zu Ungunsten Minnas vielfach verdreht und ihrem Manne erzählt, seine Frau halte Rienzi für sein bestes Werk.« Das Buch bezweckt nicht ein Kunstwerk, ein Roman zu sein, es bedient sich aber bisweilen novellistischer Darstellung, es bezweckt auch nicht, Wagner herabzusetzen, indem es ihn angeblich »ins rechte Licht« stellt. Es hat Freude am Menschen Wagner, es sieht auch seine Schwächen nur als Reverse seiner Tugenden; aber es will den Menschen Wagner auch wie er war wirklich in den Biographien dargestellt sehen. Die Parteilichkeit des Biographen soll aufgehoben werden durch seinen Blick auf das Menschentum, für dessen Erkenntnis die Biographie zu arbeiten hat. — Ich empfehle deshalb trotz einiger »Räubergeschichten« darin das schon in der Oktobernummer der »Bl. f. H.- u. K.-M.« lobend erwähnte Buch. F. Rbch.

Eine gut geschriebene bei katechismusartiger Knappheit befriedigende und empfehlenswerte Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts hat unter den Nummern 164 u. 165 der Sammlung Göschen Dr. *Karl Grunsky* herausgegeben. Preis pro Bändchen 80 Pf.

»Es könnte gewagt erscheinen, die neueste Entwicklung der Musik jetzt schon nach ihrem geschichtlichen Werte erfassen und festlegen zu wollen. Doch glaubte der Verfasser, im Kampf der Meinungen auf Grund gewissenhafter geschichtlicher Prüfung ein bestimmtes Urteil in den schwebenden Fragen aussprechen zu dürfen. Im Mittelpunkt der ersten Jahrzehnte steht ihm natürlich Beethoven; die Zeit der Berlioz, Chopin, Schumann sucht er namentlich aus allgemeinen Kulturzuständen heraus zu verstehen. Endlich stellt er das abgeschlossene Lebenswerk der Wagner, Liszt, Bruckner, Wolf usw. als geschichtlich begründet und notwendig dar, so grofs scheinbar der Gegensatz dieser Meister gegen Zeit und Zeitgenossen war.« Im übrigen sind fast alle selbständigen und bedeutsamen Komponisten, auch wenn sie nicht Träger der durch Beethoven gegebenen Entwicklung sind, sorgfältig gewürdigt, so dafs die beiden Bändchen allen, die sich ernsthaft um die Musik bekümmern, ein vollständiges Bild der Ereignisse des 19. Jahrhunderts entrollen. Hier mag auch auf die Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik von Dr. *A. Moehler* aus der Sammlung Göschen ergänzend hingewiesen werden.

Eine Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre) von *Stephan Krehl*, in 2 Bänden, ist aus der gleichen Sammlung und zu demselben Preis (80 Pf. pro Bändchen) zu beziehen.

Sie soll sowohl zum Unterricht an Musikschulen wie zum Selbststudium dienlich sein. Zu letzterem Zweck speziell sind in dem ersten Bändchen Aufgaben gestellt worden, deren Lösung zur leichteren Bewältigung des Stoffes beitragen soll. Die Einteilung des gesamten Materials in »reine« und »angewandte« Formenlehre geschieht nach der von *A. B. Marx* angegebenen Art. In der »reinen« Formenlehre werden die bisher üblichen Grundformen der musikalischen Schreibweise durchgesprochen. In der »angewandten« Formenlehre wird gezeigt, wie die im Lauf der Jahrhunderte entstandenen Musikstücke diese Grundformen benutzen. In beiden Bändchen ist, soweit es nötig und möglich war, durch Angabe von Beispielen aus der Literatur das Verständnis zu fördern versucht worden.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



VIII. Jahrgang.
1903/04.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 4.
Ausgegeben am 1. Januar 1904.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Anton Bruckner.

Von Dr. **K. Grunsky.**

Es war einmal ein gemütlicher Hausnachmittag; wir musizierten und auch Bruckner kam an die Reihe. Nach dem Adagio der 3. Sinfonie fragte ein Nichtmusiker, aber geistig bedeutender Zuhörer, wie lange diese Musik gebraucht habe, um durchzudringen. So eingewurzelt ist das Mißtrauen gegen die neidlos anerkennende Natur, gegen die Gutwilligkeit der Menschenkinder! Und die uralten Sagen haben Recht. Das fortgeschrittenste Zeitalter, der mächtigste Weltverkehr schützt nicht vor Einsamkeit des Großen, wenn es umzäunt wird von kleinen und bösen Kreaturen. Wer die Leidensgeschichte unserer besten Künstler kennt, glaubt an die feindlichen Mächte, die von altersher dem Guten und Lichtbringenden die Wirkung verdorben haben. Man wende nicht ein, alles bedürfe der Kämpfe, sich emporzuringen. Der Kampf ist gut als Wettstreit mit gleichen Mitteln; im Fall der Künstlergeschichte liegt aber bei den nackten Machtverhältnissen die Entscheidung. Was hilft es, wenn einer die schönste Musik macht, und Dirigenten und Kritiker erklären hohnlächelnd, sie nicht aufzuführen, nicht zu besprechen? Was hilft dem Athleten die Kraft, wenn er eingekerkert wird und gar nicht zum Ringen kommt? Der ehrliche Kampf, den eine Musik durchficht, kann erst beginnen, wenn sie gehört wird, und Bruckner wurde erst gehört, als die maßgebenden Kreise nicht mehr anders konnten und ihn zum öffentlichen Wettstreit zulassen mußten. Namen sind gehässig, heißt es; jedenfalls brauche ich hier keine zu nennen. Es ist auch ganz gleichgültig, ob sich Neid und Bosheit in Kunz oder Hinz verkörpert; ich bin pessimistisch genug, zu glauben, daß die unsterbliche Blamage der Mitwelt sich bei jedem neuen Genie mit notwendiger Beharrlichkeit

wiederholt. Bach, Mozart, Beethoven, Wagner sind zuerst als Hexenmeister verbrannt worden, ehe sie heilig gesprochen wurden.

Seine Jugend verlebte *Anton Bruckner*, geboren am 4. September 1824, in Ausfelden bei Linz. Der Vater, ein Schullehrer, starb schon 1836, und der Knabe, der elf Geschwister hatte, mußte froh sein, im Stifte St. Florian aufgenommen zu werden; die Begabung zur Musik hatte sich frühzeitig hervorgetan. Das berühmte Stift sieht man heute, wenn ich nicht irre, von der Bahnlinie aus. Wer ahnt, wenn er vorbeifährt, welch reiches Leben sich dort einst entfaltete! Herzlich wenig wissen wir bis jetzt noch von den Jugendjahren Bruckners; die Biographie *Göllerichs* wird mit Ungeduld erwartet. Jedenfalls hatte es weder der Sängerknabe noch der Schullehrer übermäßig gut. Man stelle sich das vormärzliche Österreich vor. Als Schulgehilfe in Windhag an der Maltsch bezog Bruckner monatlich zwei Gulden. Da mußte er schon den Bauern lieb Kind sein und zum Tanz bei Festen, bei Hochzeiten aufspielen. Man merkt es den Triotanzweisen seiner Sinfonien nicht an, in welcher Lebenslage ihr Schöpfer den Sinn für Tanzrhythmik ausgebildet hat! Trotz der Heiterkeit, die der Fiedler spendete, scheint er nicht allgemein beliebt gewesen zu sein. Er hatte verdrießliche Eigentümlichkeiten; seine rotjuchtenen Stiefel führte er zur Schonung auf Feld oder Feldrain, nicht auf staubigem oder schmutzigem Wege spazieren. In der Kirche spielte der halbverruckte G'hilf einen ungewohnten Choralsatz mit wunderlichen Verflechtungen, daß er »die ganze Kirch-Gmoan ums Hoar aus de Charnier brocht hätt«; »ma' hätt' ma' gmoant, daß aus dem Kampl so a g'woschaner Organist wurd.« Vorerst kam der Kampl von Windhag 1843 nach Kronstorf bei Enns. Dort lieh ihm ein Bauer zu regelmäßiger Benutzung ein Klavier. Wie *Berlioz*, hat auch Bruckner die goldene Jugendzeit glücklicherweise ohne Klavier verlebt, ohne die Tyrannei der Fingergewohnheiten, und wurde davor bewahrt, mit Hilfe pianistischer Fertigkeit jene Plattheiten in die Welt zu setzen, die dem eingenarrten Klavierspieler so wertvoll dünken.

Dagegen gewann ein anderes Instrument, die königlich reiche Orgel, Macht über die Phantasie des Tondichters. 1845 erhielt Bruckner eine Stelle als Lehrer, später als supplierender Organist an St. Florian. Hier förderte er seine musikalischen Studien soweit, daß er 1856 glänzend als Sieger aus dem Probespiel hervorging, das der umworbenen Linzer Domorganistenstelle galt; wäre nur öffentliche Anerkennung immer die Folge eines so sachlichen Wettkampfes! Jetzt, nach einer harten und schweren Jugend, ausgefüllt mit Entbehrungen, mit zähem Ringen, begannen für den Mann glücklichere Jahre, vielleicht die glücklichsten seines Lebens, weil er sich seiner Kräfte klar und klarer bewußt wurde, ohne den harten Zusammenprall inmitten der engen Welt zu ahnen. Ausschließlich konnte sich Bruckner der Musik widmen; die Klangfarben der Orgel reizen und locken seine empfängliche Einbildungskraft. Aber während sein berühmtgewordener Kollege *Habert* sich kaum einen Schritt von der Orgel entfernt, drängt es den Sinfoniker unwiderstehlich zum Orchester. Denn sein Genie ist zugleich rück- und vorwärtsschauend, wie ein Januskopf. Für den Rückblick sorgt die Theorie *Sechters*, bei dem Bruckner in Wien alle verfügbare Urlaubszeit zubringt, für den Blick in die Zukunft das Studium der Orchesterkunde. In diese Jahre, da Bruckner die Schöpferkraft nur noch mühsam bändigt, fällt eine interessante Prüfung vor dem Wiener Konservatorium, die einerseits durch die musikalischen Großtaten des Helden, andrerseits durch die ungeheure Achtung interessant ist, die der Prüfling — ein Meister seiner Kunst — in der kindlichsten Weise vor der Instanz eines Konservatoriums hegt! Allein mit sich, mit seiner Musik, vermochte sich Bruckner zeitlebens nicht zurechtzufinden in der Welt der Intriguen, der Unwahrhaftigkeit, der Bosheit. In rührender Unwissenheit dachte er von allem, was äußere Ehre genoß, rein und gut. Seine demütigen Bücklinge, seine ehrerbietigen Titulierungen waren der Ausdruck einer gerne verehrenden Natur, eines naiven, weltfremden Wesens.

Wie unsicher mußte sich der frühere Dorfschullehrer vollends auf dem schlüpfrigen Boden Wiens bewegen! 1867 berief ihn *Herbeck* nach *Sechters* Tod in die Hofkapelle und erwirkte ihm die Professur für Orgelspiel, Harmonielehre und Kontrapunkt am Konservatorium. Zunächst schien alles gut zu gehen. 1869 unternahm Bruckner eine Reise nach Nancy, um an den internationalen Wettspielen auf der Orgel teilzunehmen und alle Mitbewerber aus dem Feld zu schlagen. Man zog ihn dann nach Paris, wo er die mystischen Hallen der Notre Dame mit den Klängen seiner genialen Improvisation erfüllte; wie müssen die blauen, wunderbaren Fenster der Chorkapelle bei den Geheimnissen des frommen Tondichters gezittert haben! Auch in London wahrte Bruckner der deutschen Orgelkunst 1871 den Sieg; in der Alberthalle gab er 8, im Kristallpalast 5 Konzerte.

Aber als Komponist wurde er mißachtet, und das war die Tragik seines Lebens. Tausendmal hatten die Hüter der Ordnung einem Wagner vorgeworfen, auf dem Gebiete der absoluten Musik impotent zu sein. Jetzt, sowie Bruckner mit Sinfonien und Messen (diese zählen allerdings im Grund mit Unrecht zur »absoluten« Musik) an die Öffentlichkeit herantrat, übergoß ihn die bekannte Clique mit Schimpfereien oder traktierte ihn mit Stillschweigen. Warum? Weil Bruckner aus der

Verehrung für Wagner kein Hehl machte und dieser in den Großstädten Europas damals vorerst als musikalische Wasserpest, als Dilettant, als Schwindler galt. Hätte sich Bruckner herbeigelassen, als Gegenpapst gegen den musikalischen Antichrist zu amten, so hätten seine Werke im Fluge die Welt erobert. So aber mußten sie sich das Schicksal des Großen gefallen lassen. Auf einzelne Äußerungen der Gegnerschaft kann ich diesmal nicht eingehen. Viel interessanter als die Ausbreitung schmutziger Wäsche — sachliche Gegner in Ehren! — erscheint es, die Entwicklung des Tondichters zu verfolgen. Das Charakteristische ist, daß man wenig von ihr weiß; aber wie die Gestalt der Mignon durch den geheimnisbergenden Schleier nur um so anziehender durchblickt, so gehört Bruckners tondichterische Entwicklung zu den fesselndsten Problemen.

Merkwürdig ist vor allem, daß er erst im 40. Lebensjahr ein größeres Werk schafft. Welche Verschwiegenheit, welche Selbstkritik, welche Schamhaftigkeit läßt dieses Zuwarten ahnen! Das erste Werk war die Messe in Dmoll, eine reife Frucht, die nichts Ungesundes verrät. Die Behandlung des Textes, die starke Rolle, welche der Instrumentalmusik zufällt, scheint auf die Beschäftigung mit Beethovens Missa, mit Liszts Graner Messe hinzudeuten; Beweise liegen noch keine vor. Bald nach der Dmoll-Messe vollendet *Bruckner* die erste Sinfonie in Cmoll, ein kühnes Werk, worin seine Phantasie einen Flug nimmt, der selbst vorgeschrittene Kenner in Verwunderung zurückläßt. Im Jahr 1865 macht der Sinfoniker die persönliche Bekanntschaft mit *R. Wagner*, aus Anlaß der Erstaufführungen des Tristan in München. Ob und inwieweit Bruckner schon vorher mit Wagners Werken vertraut war, muß der Biograph beweisen. Jedenfalls war die Freundschaft mit Wagner das folgenschwerste Erlebnis für Bruckner, innerlich wie äußerlich. Es verwehrte ihm die Anerkennung der tonangebenden Zeitgenossen; es öffnete ihm aber auch den Blick in eine neue Welt, deren er sich mit Wonne bemächtigte. Zu entschuldigen ist an dieser Freundschaft rein gar nichts, weil sie keine Sünde war. Von wem hätte denn *Bruckner* noch lernen sollen? Ist es ein Verbrechen, sich von einem Meister wie Wagner künstlerisch prägen zu lassen? Aber die Abhängigkeit von Wagner, über die soviel geschrieen wird! Nun, selbst wenn wir die doppelte Zahl von Anklängen herausfänden, so würde dies wenig beweisen, angesichts der offenkundig reichen, strotzenden Erfindung, die Bruckner von keiner ernsthaften Seite abgestritten wird. Sobald wir uns an der Gemeinsamkeit der beiderseitigen Ausdrucksweisen satt gehört haben, behaupten die tiefen Unterschiede das Feld! So bemerken wir etwa in einer bestimmten Malerschule zuerst das Gemeinsame, vielleicht als Einförmiges, und bekommen erst mit der Zeit den Blick für den Abstand der großen Meister unter sich und von andern.

Die Cmollsinfonie wurde in Linz im Jahr 1868 aufgeführt; mit wenig Erfolg, wie sich denken läßt. Bruckner suchte Trost in der Messenkomposition; es entstanden 1868/69 die in Fmoll und Emoll. Jene verschmilzt Gesang und Instrumente zu einheitlich warmem Ausdruck. Diese läßt den Singstimmen fast allein das Wort; fürs Orchester werden von jetzt an die Sinfonien geschrieben. Um Bruckner verstehen zu lernen, ist es notwendig, jedenfalls empfehlenswert, seine Entwicklung als Kirchenkomponist mitzuerleben. Die Messen geben vielfach den Schlüssel zu den Pforten der Sinfonien. Aus der F moll-Messe hat der Tondichter in rührender Frömmigkeit einzelne Stellen sozusagen als Amulets, in die zweite Sinfonie herübergenommen, an die er sich erst herantraute, nachdem er eine andere als unzulänglich verabschiedet hatte. Wenn Bruckner Längen und Umwege hat, so sind sie sicher beabsichtigt; denn er arbeitete an der endgültigen Fassung der Sinfonien mit erstaunlichem Fleiß, oft jahrelang. Eine Entstehungstabelle gibt Prof *Rietsch* in seinem Aufsatz in Reimers Jahrbuch und Nekrolog (1897). Die Entscheidung des äußeren Erfolgs als Tondichters wurde erst herbeigeführt, als 1884/85 *Nikisch* und *Levi* sich der 7. Sinfonie annahmen. Gerade die Triumphe im Reich mußten den Wiener Meister am innigsten freuen. Endlich wirkten sie doch auch zurück auf die Stimmung in der Heimat. Die Wiener Universität, an der Bruckner seit 1875 Vorlesungen halten durfte, ernannte ihn 1891 zum Ehrendoktor, und das Jahr darauf wurde sogar die 8. Sinfonie von den Philharmonikern in die Hand genommen — das einzigemal, daß sie ein Werk von Bruckner einführten! Der künstlerische Rückgang des Instituts, das jetzt sogar um einen Dirigenten verlegen ist, wurde in krasser Weise dadurch beleuchtet, daß die Aufführung der 9. Sinfonie dem Wiener Konzertverein unter *Löwe* überlassen blieb. Als kranker Mann arbeitete der Meister noch an seinem letzten Vermächtnis; der Schlußsatz blieb unvollendet. An seiner Stelle empfahl der Greis das 1884 entstandene Tedeum, das allerdings durch Optimismus von den ernsten, düstern Klängen des letzten Adagios fast zu hell absticht.

Bruckner schloß am 11. Oktober 1896 die Augen. In den letzten Jahren hatte er eine Wohnung im Belvedere inne, die ihm der Kaiser einräumte. Von dort aus übersah er die Stadt Wien, sein Blick erklomm die Höhen des Kahlenbergs, und im Geiste sah er den beginnenden Ruhm, die Krone der Unsterblichkeit, der er ein kämpfereiches Leben zum Opfer gebracht hatte.

Die Ballade in der Musik.

Von **A. König.**

Die Muse der Töne hatte lange des Menschenherzens Lust und Leid im schlichten Liede gesungen; und da sie träumerisch die Leier senkte, auf neue Klänge zu sinnen, vernahm sie leises Rauschen aus dem Märchenwald; von Schottlands Höhen, von des Nordens eisigen Gefilden zog's daher, und im Nebel wallten die hehren Götter, die Recken des Hochlands vorüber ihrem schauenden Auge. Da griff die Muse von neuem in die Saiten, und ihre Klänge begeisterten die Meister der Tonkunst zu anderen Liedern: in der Ballade suchte man dem Fühlen des Herzens neuen Ausdruck zu finden. Aber es waren nicht viele, die den Hauch der Göttin verspürt hatten, und dem nicht tiefer forschenden Auge erscheint einzig der Name *Carl Löwe* als hellglänzender Stern.

Griff die Tonkunst als Reife, Erfahrene zur Ballade, um dem musikalischen Ausdruck ein neues Gebiet zu erschließen, so hat sich die Dicktkunst als Jugendliche mit der Ballade die Welt erobert. Die alte Ballade erscheint als Volkslied, und bildet wohl später, wenn dichterisches Geschick sie mit ihresgleichen zu einen weiß, die Grundlage ganzer Epen. In den homerischen Gesängen und im Nibelungenliede wollen unsere Schriftgelehrten solche Balladenkränze erblicken. Spät haben die Kunstdichter jene Wunderblume der Volksballade entdeckt und in ihren Garten verpflanzt. Dabei haben sie zwei Species gezüchtet, die in großer Zahl und einzelnen Abweichungen nebeneinanderstehend, von den Gärtnern selbst nicht immer genau unterschieden werden: Ballade und Romanze. Für uns ist's wenig fruchtbar, philologische Feinheiten bezüglich der Unterscheidung jener Arten zu wiederholen, denn für die Musik ist der Gegensatz von Ballade und Romanze bisher fast belanglos gewesen. Dunkel wie der Ursprung der Ballade ist ihr Name. Nach dem Italienischen wuß man wohl annehmen, daß sie zum Tanz (ballo) gesungen wurde — nun, sie ist ja ältester Herkunft, und der Tanz vereinigte sich anfangs immer mit dem Gesang und — dem Opferdienst.

Eins ist der Ballade als Dichtung stets eigen: ein epischer Kern, an dem, als einem festen Stabe, die Gefühle des Dichters sich emporranken. In der ältesten Ballade aber hat die Zeit von dem festen Kern manches abgebröckelt; die Phantasie des Hörers muß vielfach den Zusammenhang herstellen, denn oft genug sind uns solche Denkmäler der Vorzeit nicht mehr verständlich. Der anders geartete Volkscharakter hat zwei wesentlich verschiedene Arten epischer Erzählungen gezeugt: der ursprüngliche Grundcharakter spanischer Romanzen ist durch das Christentum beeinflußt; die nordische Ballade dagegen hat den düstern Grundzug, der die Natur ihrer Heimat spiegelt, bewahrt, und selten nur stiehlt sich ein Sonnenstrahl durch die grauen Wolken.

Die Ballade erscheint als ein dichterisches Gebilde, das zwischen der Objektivität der Erzählung und der Subjektivität gefühlvoller Betrachtung, zwischen epischer, lyrischer und dramatischer Darstellung hin- und herschwankt, oder vielmehr all diese Momente zu einem kleinen Kunstwerk verknüpft. Ein Drama im kleinen nennt sie *Plüddemann*, und tatsächlich hat sie mit dem Drama manche Wirkung gemeinsam. Vor dem erfreuten Auge des Genießenden läßt sie eine gestaltenreiche Welt vorüberziehen, läßt in kurzer Entwicklung die Höhepunkte einer Handlung erschauen Sie belästigt und ermüdet nicht mit langen Expositionen, deren Ausmalung sie meist der Phantasie des Hörers überläßt; in schlagender Kürze schürzt und löst sie die Knoten. Dabei erstrahlt der Edelstein der Erzählung nur heller in der Goldfassung des dichterischen Gefühls. Reine Epik will uns in der Ballade nicht anmuten; das lyrische Feuer des Dichters soll uns erwärmen, ein dramatischer Zug uns fortreißen. Und doch ist die Ballade ein Drama nur im kleinen; der epische, Einheit schaffende Grundzug darf über der dramatischen Gestaltung nicht verloren gehen; der verhältnismäßig geringe Umfang ist charakteristisches Merkmal, so daß die Ballade allenfalls in der Kürze mit dem Liede wetteifern kann. Die Ballade würde im Vergleiche mit dem Drama nur als einzelne Scene — freilich als eine Hauptscene, in die sich alles zusammendrängt — aufzufassen sein, daher sie auch dem Drama in der Wirkung vielfach nahe kommt.

Diese kurzen, dem Literarhistoriker wohl unvollständig erscheinenden Andeutungen genügen doch dem Musiker völlig, um die Grenzen der Ballade nach Seite des Liedes und des musikalischen Dramas erkennen zu lassen und ihm die Notwendigkeit klar zu machen, der Ballade eine andere Behandlungsweise als jenen vokalen Formen angedeihen zu lassen. Denn so viele ihrer bei der Frage nach der Balladenform in Verlegenheit geraten, das wissen sie doch, daß Lied, Ballade und musikalisches Drama etwas nach Form und Inhalt vielfältig Verschiedenes ist. Freilich — »alles fließt« nach dem griechischen Philosophen, und so mag denn manche Ballade noch als Lied angesehen werden können, wie Der Wirtin Töchterlein von *Löwe*, manche schon die Form einer vollständig ausgeführten dramatischen Scene haben, wie etliches von *Plüddemann.*

Das Wesen der musikalischen Ballade dürfte hauptsächlich an ihrer Entwicklung dargetan werden können.

Jede Verschiedenheit des stofflichen Untergrundes muß in dem leichtflüssigen Element der Musik zum Ausdruck kommen, wie die Welle des Baches der Bodenform mit ihre Gestaltung verdankt. Die sagenhaft phantastische Ballade Schottlands, die düster grauenvollen Mären aus dem deutschen Wald, der Tatendrang des Rittertums mußten die Ballade im vornherein auf einen ernsteren, feierlicheren Ton stimmen als das Lied, dessen so oft vorhandene wenn auch edle Sentimentalität der Ballade nicht gut steht. So ist letztere auf das Großartigere hingewiesen, auf das mehr allgemein Menschliche, im Gegensatz zum Lied, das der Ausdruck individueller Stimmung ist. Heitere Stoffe vermag ja die Ballade darzustellen, doch eignet dem Ton auch hier eine gewisse Grandezza, im Gegensatz zur leichtflüssigen Melodik des Liedes. Wo erzählt wird, wo es Taten zu schildern gibt, wo der Mensch hinausdrängt in die Welt, da erklingen andere Töne, als wo er sein innerstes Herz ausspricht. So neigt der musikalische Grundcharakter der Ballade vielfach nach der Seite des Erhabenen, hierin dem Drama sich nähernd. Doch ist wiederum der feurige Zug, das rastlose Fortdrängen des Dramas dem Balladenton nicht ganz angemessen, und die Kühle der epischen Darstellung drängt zuweilen die Flamme der Melodie zurück. Der starke Effekt der Bühne ist keineswegs wesentliches Merkmal der Ballade. Daher es denn kommen mag, daß viele Hörer, die nur durch die Sinnlichkeit des Gesichtseindruckes ganz gefangen genommen werden, der lediglich im Reiche der Phantasie schaffenden Ballade hilflos gegenüberstehen. Das rein epische Element, wie es oft notgedrungen in der Ballade breiteren Raum einnimmt, ist der Entfaltung eines freien, schönen Gesanges oft ein Hindernis, an dem beispielsweise auch *Schuberts* Kunst zunichte geworden ist. Da fügt sich oftmals in der Musik ein Mosaik von Motiven aneinander, zusammengehalten durch den Kitt der Rezitative und Ritornelle, aber zum einheitlichen Bau will sich's nicht gestalten. Glücklich der, welcher festen Schrittes über solch episches Gestrüpp hinwegschreitet, in der Hand die blaue Blume der Melodie! *Löwe* hat es gekonnt! Aber auch wo feste Hand ein wohlgegliedertes, einheitlich wirkendes Gebäude aufführt, werden sich in der musikalischen Ballade die rein epischen Teile von den lyrisch oder dramatisch angehauchten abheben, deren frischer Luftzug die Flamme des Gesanges höher anfacht. Das verleiht dem Ganzen sogar Abwechslung, und die hilft die charakteristischen Gegensätze zwischen der Ballade einerseits, dem Liede und Drama andrerseits wahren, nur muß dem Tondichter der glückliche Wurf gelingen, alles zur höheren Einheit zu verschmelzen, wie das eben *Löwe* fertig gebracht hat.

Wie nun die zu Grunde liegende Dichtung der musikalischen Ballade einen bestimmten Stempel, den Zug ins Ernste und Große, aufdrückt, so verleiht die einzelne Dichterindividualität der Komposition leicht ein spezifisches Aussehen. Nicht die schlechtesten sind die aus dem Volksmund genommenen Balladen. Den nordischen sind die düstersten Farben eigen; die Erzählungen von Edward und Oluf erfreuen sich vorzüglicher Vertonungen. Nicht alle neueren Balladendichter bieten der Komposition gleich günstige Vorwürfe. *Schillers* Darstellungsweise läßt das Ethische in den Vordergrund treten, und mit dem diesem Dichter eigenen Pathos erstrahlt hell über dem Stoff die Moral. *Th. A. Hoffmann* meint, Schiller sei fast zu volltönend, um abgesungen zu werden. Genau besehen ist aber diese Volltönigkeit nicht schöner sinnlicher Klang, wie er für die Musik nur förderlich sein könnte, sondern feierlicher Ausdruck höchster Ideale, ein strahlendes Kleid für die Abstraktionen des Geistes, deshalb der Erweckung musikalischen Gefühls eher hinderlich als förderlich. Das hat noch jeder Komponist empfunden, der kühn oder unbedacht die Hand nach Schiller ausgestreckt. Dem selbst etwas pathetisch angehauchten *Plüddemann* war Schiller ein erwünschter Gefährte. Bei *Goethe* schimmert mehr frohe Sinnlichkeit durch, und so muß beispielsweise sein Sänger im vornherein die Musik auf einen andern Ton stimmen als Schillers Taucher. Daher ist Goethe gern komponiert. *Bürger*, der ebenfalls von *Plüddemann* Verehrte, sonst aber wenig Beachtete, besitzt entschieden große Kraft des Ausdrucks, die einer musikalischen Vertonung wohl fähig ist, überschreitet aber mit seinem Stürmen für ein feines Gefühl manchmal die Grenze zwischen dem Erhabenen und Lächerlichen. *Uhland* baut auf einem warmen musikalischen Grundton seine Gebilde auf, und so ist er der begnadete Dichter der musikalischen Ballade geworden. Neuzeitliche Dichter haben keineswegs den wahren Balladenton verlernt, und würden nur die Künstler mehr Geld besitzen und die modernen Dichter zugänglicher sein, so dürfte bald die Vertonung mancher neuen Ballade vom Geist unserer Zeit zeugen.

Bot die dichterische Grundlage genug Fingerzeige, um den Charakter der musikalischen Ballade im allgemeinen zu bestimmen, so gab's bezüglich der Form zunächst ein Tappen im Finstern. Von *G. Bachmann* (1763—1840), dessen Kompositionen gänzlich verschollen sind, behauptet *Tappert*, daß er zuerst die Ballade würdig dramatisch belebt in Tönen dargestellt habe, daß er einen Vergleich mit *Zumsteeg*, *Zelter* und *Schubert* nicht zu scheuen brauche, und daß die Charakteristik seiner Balladen gut sei. *André* der Vater war

der erste, welcher Bürgers Leonore durchkomponierte. Wir betrachten *Zumsteeg* als den Vater der musikalischen Ballade, aber — »versunken und vergessen«! Nur noch im Lexikon ist er zu finden, und als neuerdings der Verlag Dreililien in Berlin den alten Balladenkomponisten wieder vor dem deutschen Publikum auferstehen ließ, veranstaltete er eine Ausgabe von 22 — Liedern. Einzig die Ballade Die Büßende konnte ich erhalten. Des Grafen Stolberg Gedicht scheint uns heutzutage als Grundlage einer Komposition einfach undenkbar: ein moderduftiger Stoff mit etlicher Biedermeiermoral, dazu unendlich lang. Anfang und Schluß reichen sich musikalisch die Hand; im übrigen gebt's aber mit dem Text durch Dick und Dünn, ohne irgend welche einigende Anhaltspunkte in der Form. Die Komposition ist übrigens für ihre Zeit weit in charakteristischer Behandlung des Textes. Berühmt waren seinerzeit die Balladen Leonore und Die Pfarrerstochter von Taubenhayn. *Bernsdorfs* Lexikon bezeichnet bereits 1861 den ganzen musikalischen Formalismus in *Zumsteegs* Balladen als heutzutage veraltet und verblaßt, obwohl sich in ihnen viel Treffliches in der Charakteristik und Gesundes in der Empfindung finde. Es findet sich also bei *Zumsteeg* bereits die durchkomponierte Ballade in der Weise, daß einzelne Liedsätzchen aneinandergereiht sind. Wer sich für eine Zusammenstellung älterer, nunmehr freilich längst verschollener Balladen interessiert, lese *Spittas* Aufsatz über die Ballade in der Sammlung »Aufsätze zur Musik«. Diese und die vorliegende Arbeit berühren sich naturgemäß in etlichen Punkten, gehen aber doch im ganzen verschiedene Wege.

Der fruchtbarste deutsche Liedersänger, *Franz Schubert*, der sich von fast jedem Gedichte zum Schaffen anregen lassen konnte, ist naturgemäß auch der Ballade nicht fremd geblieben. Abgesehen von Gebilden, die sich als dramatische Scenen in der Form der Ballade nähern (Antigone und Ödipus, Hektors Abschied) und Gesängen aus dem Norden, die ihres düsteren Inhaltes halber der Ballade nahestehen, hat *Schubert* auch wirkliche Balladen komponiert: Erlkönig, Der Sänger, Das Fräulein sieht vom hohen Turm, Lodas Gespenst, Das Mädchen von Inistore, Der Tod Oskars, Der Schäfer und der Reiter.

Die Muse schien den größten Liedersänger eigentlich zum Balladenkomponisten bestimmt zu haben, denn *Schubert* hat mit seiner ersten veröffentlichten Komposition, dem Erlkönig, vollständig den Balladenton getroffen. Aber »es war ein Traum«, denn die Geschlossenheit der Form und selbst das Dramatische im Ausdruck des Erlkönigs hat sich der Komponist in späteren Jahren bei anderen Balladen nicht zu wahren gewußt. Der Tondichter sucht das Wesen der Ballade bei seinen späteren Werken mehr in Äußerlichkeiten: in vielfachem Rezitativ und in einem sehr genauen Eingehen auf die Einzelheiten des Textes, das zur Zerpflückung der Form, zu großen, unübersichtlichen Scenen führt. Mit ziemlicher Regelmäßigkeit wechselt ein Rezitativ und ein nicht zu langes Arioso. Zu einer großen Steigerung kommt es nicht, und da auch die Texte — meist altnordische Stoffe in jenem sonderbaren Deutsch, mit dem man seinerzeit Ossians Geist feierte — unserem heutigen Empfinden kaum zusagen, dürften *Schuberts* Balladen nur von ganz vorzüglichen Sängern wieder zu erwecken sein. Was der Balladenkomponist aus *Schuberts* Vorbild lernen kann, ist die Anwendung des Rezitativs und die Einsicht, daß selbst die weichere Melodie des Liedersängers nicht immer dem an sich herberen Wesen der Ballade widerspricht.

(Fortsetzung folgt.)

Johann Gottfried Herder.

Ein Gedenkblatt.

Von **August Wellmer**-Berlin

Am 18. Dezember 1803 schloß zu Weimar ein Mann seine Augen, der zu den Großen in der deutschen Kulturgeschichte zählt: *Johann Gottfried Herder.* Wenn wir ihm hier ein Gedenkblatt widmen, so kann es nur so geschehen, daß wir Herders Stellung zur Poesie, wie zur Gesamtliteratur Deutschlands und der Menschheit, desgleichen sein Verhältnis zur Musik kurz skizzieren. Wer über den Lebensgang des großen Dichters sich des näheren orientieren will, findet das nötige Material im Konversationslexikon oder in einer Literaturgeschichte.

Herder war eine im hohen Maße poetisch und universell angelegte Natur. »Er betrachtete — sagt Heine treffend über ihn — die ganze Menschheit als eine große Harfe in der Hand des großen Meisters; jedes Volk dünkt ihm eine besonders gestimmte Saite dieser Riesenharfe und er begriff die Universalharmonie ihrer verschiedenen Klänge.« Ist hiermit seine Stellung zur Poesie und Gesamtliteratur der Menschheit gekennzeichnet, so ist damit zugleich auf seine universelle poetische Empfänglichkeit hingewiesen. Wie er in allem Poesie suchte und fand, so gab er der deutschen Literatur ihre weltliterarische Tendenz. Uns Deutschen vermittelte er das Verständnis für die Poesie aller Völker; er führte uns in die Schatzkammern Homers, Shakespeares, Ossians, der hebräischen, griechischen, morgenländischen, ja indischen Poesie ein, er schuf uns mit der Germanisierung der spanischen Romanzen vom »Cid« ein herrliches Juwel der Romantik. Das unvergänglichste Verdienst auf poe-

tischem Gebiet erwarb sich Herder aber mit seiner Sammlung der Volkslieder, die später den Namen »Stimmen der Völker in Liedern« erhielt. Diese Sammlung, welche uns so recht seine geniale Fähigkeit, fremde Poesie nachzufühlen und nachzudichten zeigt, ist ein unvergleichlicher Schatz der Volkspoesie aller Nationen. Nimmt man zu so großer Begabung noch Herders Begeisterung für alles Edle, für wahre Humanität und Religion, so wird man erkennen, daß er im höchsten Grade anregend auf seine Zeitgenossen wirken mußte. Kann man ihn mit seiner reichen Phantasie, mit seinem überwiegend ästhetischen Gefühl als eine Ergänzung zu Lessing mit dessen scharfer Logik und Dialektik auffassen, so stehen doch andrerseits Goethe und Schiller auf seinen Schultern. Genug, Herder nimmt unter den Klassikern unseres Volkes einen Ehrenplatz ein, den manche ihm zwar haben streitig machen wollen, jedoch vergebens.

In der Einleitung zu seiner Sammlung der Volkslieder spricht unser Dichter über das Wesen des Liedes, das er in der Empfindung und rhythmischen Bewegung, sowie in dem musikalischen Gehalt erkennt. Ist diese Auffassung schon wichtig für Herders Stellung zur Musik, so hat er in seinen, die Geschichte und Sagen aller Zeiten und Völker umfassenden Liedern und Balladen der musikalischen Entwicklung ungemein vorgearbeitet und dieselbe nach der romantischen Seite aufs stärkste beeinflußt. Was er von der Musik verlangte, war vor allem die natürliche Verbindung des Tones mit dem Wort; er empfand die Trennung beider (»Zur schönen Literatur und Kunst«) als »eine für das unbewehrte menschliche Geschlecht gefährliche Scheidung, denn Musik ohne Worte setzt uns in ein Reich dunkler Ideen; sie weckt Gefühle auf, jedem nach seiner Weise, Gefühle, wie sie im Herzen schlummern, die im Strom oder in der Flut künstlicher Töne ohne Worte keinen Wegweser oder Leiter finden.« Man braucht nicht sogleich anzunehmen, daß Herder kein Verständnis für die absolute Musik gehabt habe. Uns kam es nur darauf an, seine Grundsätze, soweit es sich um das Dichterwort und die Musik handelt, darzulegen. Denn daß Herder für die musikalische Kunst überhaupt ein tiefes Verständnis gehabt hat, beweist seine Stellung zu Gluck. Schon Wieland hatte 1775 im »Deutschen Merkur« mit Begeisterung geschrieben: »Endlich haben wir die Epoche erlebt, wo der mächtige Genius eines Gluck das große Werk der musikalischen Reform unternommen hat. Der Erfolg seines Orpheus und seiner Iphigenie würde alles hoffen lassen, wenn nicht unüberwindliche Ursachen gerade in jenen Hauptstädten Europas, wo die schönen Künste ihre vornehmsten Tempel haben, sich seinem Unternehmen entgegensetzten. Eine Reihe von Künstlern wie Gluck wäre dazu nötig, die Verbannung aller Sirenenkünste, die schöne Zusammenstimmung aller Teile zur großen Einheit des Ganzen auf dem lyrischen Schauplatz herrschend und fortdauernd zu machen. Genug, daß er uns gezeigt hat, was die Musik tun könnte, wenn in diesen unseren Tagen irgendwo in Europa ein Athen wäre und in diesem Athen ein Perikles aufträte, der für das Singspiel tun wollte, was jener für die Tragödie des Sophokles und Euripides tat.« Und Herder sprach mit voller Überzeugung seine Zustimmung zu Glucks Bestrebungen, zugleich als weitblickender Prophet, aus (»Zur schönen Literatur und Kunst«): Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der, den Trödelkram wertloser Töne verachtend, die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindungen und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von seiner Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und ließ den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer und vielleicht eifert ihm bald jemand vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklangs umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration eines sind.« Wie erbärmlich nimmt sich solchem Verständnis und solcher Begeisterung gegenüber die Art und Weise aus, wie musikalische Fachmänner der damaligen Zeit — ich nenne nur den berühmten Göttinger Musikgelehrten Forkel — Glucks Reform bekämpften! Und ist Herders, wie Wielands Prophezeiung nicht in Rich. Wagners Musikdrama im weitesten Umfange zur Erfüllung gekommen? Und zeigt sich die innigste Verschmelzung von Poesie und Musik nicht in den einheitlich-plastischen Gebilden der Musikballade, dieses Musikdramas im kleinen, wie wir es mit Leitmotiv, schlagender Charakteristik und Wahrheit des Ausdrucks schon lange vor Wagner durch Karl Loewe empfangen haben? Wird Herders großartige Poesie in Loewes Musik nicht völlig lebendig? Wo gibt es auch nur annähernd gleich Grandioses, Gewaltiges und zugleich echt Romantisches auf diesem Gebiet als die Herder-Loeweschen Balladen »Edward«, »Herr Oluf« und »Elvershöh«? Es ist uns schlechterdings unbegreiflich, wie Brahms die »Edward-Ballade« noch einmal als Duett für Alt und Tenor hat setzen können. Und ebenso kann Hans Pfitzners jüngst veröffentlichte Komposition des »Oluf« für Bariton und großes Orchester trotz alles Aufgebots äußerer Mittel unser Interesse nach der hochgenialen Loeweschen »Oluf-Ballade« nicht mehr fesseln. Es ist immer bedenklich, zu viel Musik in ein Gedicht hineinzutragen, und längere instrumentale Zwischenspiele machen es erst recht nicht. Sehr anmutig nehmen sich dagegen die Herder-Brahmsschen Duette »Weg der Liebe« aus.

Wir sehen, daß dem überaus geist- und poesievollen Herder das volle Zusammenwirken der Wort- und Tonsprache, wie es Gluck schon durchzuführen begann, als wichtigste Errungenschaft vorschwebte. Alle echte, wahre Musik hat dies Prinzip anerkannt und darauf weiter gebaut. Mag das, was die großen Geister unserer Nation als richtig erkannten, auch bei der Nachwelt in Ehren gehalten werden!

Lose Blätter.

»Es ist ein Schnitter, heifst der Tod.«

Von Pfarrer Hertel.

Kaszás ez földön az halál: ein Schnitter auf Erden ist der Tod. So beginnt ein ungarisches Lied, mitgeteilt in Zöngedözö mennyei kar, Leutschau 1696, S. 222—224 als Sterbelied von 22 Versen, zu singen nach der Weise Ecce homo! im ember, deutsch: Ecce homo! seht welch' ein Mensch, im Versmafse von Liedern wie Vom Himmel hoch da komm ich her. Schon der Anfang zeigt, dafs es unser »Es ist ein Schnitter, heifst der Tod«, dies zuerst 1638 gedruckte Volkslied ist, von

welchem nachher mehr gesagt werden soll. Die Gleichheit beider erweist auch der Kehrreim Jaj odd magad szép virág száll: Wehe, hüte dich, schön Blümelein. In einem andern Büchlein, Sterbelieder, Leutschau 1721, Vorrede Debrezin 1598, fehlt das Lied, ebenso in einem Gesangbuch, welches 1720 gleichfalls in Debrezin gedruckt worden. Vor dem Liede steht in jenem Buche S. 219 bis 222 ein ähnliches Oh kemény halálnak, keserves igája, wovon ein Vers um den andern den Kehrreim hat: Jaj én kisded virág, ımé mar megholtam. Dies Lied ist zu singen nach der Weise: Mit bizik ez világ ö dicsöségében, deutsch: Was kämpfet diese Welt in ihrer Eitelkeit (aus dem Lateinischen des Jacoponus: Cur mundus usw.). Auch dies Lied fehlt in den beiden andern Sammlungen.

Eine zweite Quelle für unser Volkslied ist: Dankó, Vetus Hymnarium ecclesiasticum Hungariae. Budapest 1893. S. 415 steht als Messis mortualis (Totenernte): Est Messor cognomento Mors. Das ist ja wieder unser »Es ist ein Schnitter«! In einer Anmerkung zum Liede heifst es (verdeutscht): »Diesen Gesang gebraucht man bei Totenbestattungen, besonders am Tag aller Seelen, mit der Weise Lucesce stellis amicta. Zwar hält er den Vergleich mit dem berühmten Dies irae. dies illa nicht aus, doch ist er wohl eines neuen Abdruckes wert. Er steht S. 719 f. (im Cant. cath. von Kajoni v. J. 1676). In den Versen 1—16 ist der Kehrreim Heu cave pulcher floscule vorgeschrieben. In der Ausgabe von Balás (v. J. 1719) findet sich das Lied fast genau so, S. 611, mit einer ungarischen Übersetzung. Der aufmerksame Leser sieht leicht, dafs das lateinische Lied 3 Verse weniger hat als die Übersetzung, die ja frei ist.« Das ungarische Kaszás folgt nun S. 420 ff., in 21 Versen, also haben wir hier einen weniger als im Z. m. k. Wir dürfen das Zahlenverhältnis so deuten: der kleinere Umfang ist ursprünglicher, der gröfsere ist eine Erweiterung.

Im lateinischen Est Messor ist Messor männlich, während Mors weiblich. Doch dies ist nicht fremdartig. Ähnliche Beispiele sind Mors Imperator, — die männliche Todesgestalt im Uota-Evangeliar, vergl. Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, S. 65, — der Spruch des Kruzifixes von Saalborn, ebd. S 66 Anm. 2, nach dem Christl. Kunstblatt 1890 berichtigt: Mortificat fortem mors mortis mortua mortem, — der Tod in Mays Spiel von der Vereinigung göttlicher Gerechtigkeit und Barmherzigkeit nach S. Bernhards Predigt. Sehr ähnlich dem »Schnitter« ist ferner das Lied Ringwalds vom reichen Mann (Wolff, Kirchenlied des 16. und 17. Jahrhunderts, S. 92 f.). Der Gleichklang von Messor und Messer erinnert an den andern von Kaszás (Schnitter) und kés (Messer). Acınâces, auch im Griechischen bekannt, der kurze Krummsäbel der Perser u. a., wird hier dem Tode beigelegt Von diesem Worte scheint unser Sense zu stammen. In den einzelnen Angaben der Blumen — Lilien, Rosen, Narzissen usw. — schliefst sich das ungarische Lied bei Dankó dem lateinischen an, malt eben nur breiter aus, dagegen in Z. m. k. ist dieser Teil des Liedes mehr zusammengedrängt Der Schlufs spricht in den beiden ersten Lesarten den tröstlichen Eintritt in die himmlische Verklärung aus, in der dritten Fassung haben wir mehr die Bitte um den Eingang in die Freude der Seligen. Der letzte Vers, eine Lobpreisung der Dreieinigkeit, ist hier (in Z. m. k), vielleicht durch Druckfehler, mit dem Kehrreime Jaj odd usw. versehen, statt dessen haben die beiden andern richtig: Gaudete pulchri flosculi, Amen und Szép Virágok örüllyetek, Amen, Dafs Dankó das volkstümliche Lied mit dem Dies irae vergleicht, ist nicht falsch, denn auch diese Sequenz ist nach der einen Seite Ausdruck des einfachen christlichen Gemüts. Sieht man sich mit dem Hinblick auf das ungarische, d. h. aber auch deutsche, Lied vom Schnitter Tod in unsern Liedern derselben Gattung um, so überrascht die grofse Zahl von Gesängen ganz ähnlichen Klanges. Sie alle mögen ja auf Schriftworten wie »Alles Fleisch ist wie Gras« beruhen, aber sie handeln noch besonders von der Gewalt des Todes, von seinem hinraffenden Arme, in Tönen der Wehmut, ähnlich wie Schiller, doch ohne bewufst christliches Denken, sagt: Auch das Schöne mufs sterben — Rasch tritt der Tod den Menschen au — Wie des Dampfes Säule weht, schwinden alle Erdengröfsen, nur die Götter bleiben stet. Das Gesagte wird in folgenden Beispielen anschaulich: Ach was ist doch unser Leben? Nur ein zartes Blümelein — Ach wie flüchtig, ach wie nichtig ist der Menschen Leben. — Kein Stündlein geht dahin. — Sag, was hilft alle Welt. — Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn.

Welcher Zusammenhang besteht nun zwischen der lateinischen, der ungarischen und der deutschen Gestalt des Liedes? Diese Frage trachtete ich zu lösen. Gern würde ich bestimmte Aufschlüsse bieten. Wahrscheinlich ist, dafs das deutsche Lied vorangeht. Nach Böhme, Altd Liederbuch, ist es laut handschriftlicher Bemerkung auf dem ersten Druck, einem fliegenden Blatt von 1638, welches dies »schöne Mayenlied« in 16 Versen mit Singweise enthält, im Jahre 1637 zu Regensburg auf den unerwartet schnellen oder frühen Tod eines oder einer Hochadligen gedichtet. Seit Mitte des 17. Jahrhunderts findet es sich auf fliegenden Blättern und in katholischen Gesangbüchern sowie weltlichen Liederbüchern gedruckt. Durch das Wunderhorn ist eine verkürzte Gestalt auch in protestantischen Liedern verbreitet und dadurch Goethes Wort erfüllt worden: Katholisches Kirchen- und Todeslied, verdiente protestantisch zu sein. Dankó hat offenbar die deutsche Dichtung nicht gekannt und scheint den lateinischen Wortlaut als erste Fassung, den ungarischen als Übersetzung anzusehen. Doch haben wir für die Annahme, dafs das deutsche Lied die Vorlage von den andern beiden ist, gute Gründe. Nur bliebe noch festzustellen, wie das katholische Lied aus Süddeutschland den Weg in das lutherische Z. m. k. Ungarns gefunden hat. Das zuerst angeführte Lied Kaszás aus diesem Buche wird, wie gesagt, eine Fortbildung des Liedes mit gleichem Anfang bei Kajoni sein. Leider steht uns noch keine Quelle für die bereits genannte Singweise Lucesce offen, so dafs wir sie mit der Weise für das deutsche Lied, die bei Böhme abgedruckt ist, vergleichen könnten. *Böhme* urteilt unseres Erachtens zu hart, wenn er die Singweise der *Luise Reichardt* nichtssagend nennt. Volkstümlich ist sie, wie er selbst zugesteht, und kräftig spricht sie den Gedanken des Liedes aus. Dieses trägt den ernsten Zug, den wir in unsern Beispielen von Liedern gleicher Art wiederfinden, die meist derselben Zeit, nahe dem dreifsigjährigen Kriege, angehören. *Luise Reichardt* war allerdings ein Kind ihrer Zeit, hat aber den volkstümlichen Klang des Liedes in ihrem Tonsatze gut getroffen.

In neue Beleuchtung tritt das hier besprochene Lied, wenn wir das »Conterfei des menschlichen Lebens« aus der »Trutznachtigal« von *Friedrich Spe* († 1635) zum Vergleich heranziehen. *Spe* hat von seinem Werke zwei eigene Handschriften hinterlassen. Der erste Druck trägt die Jahrzahl 1634. Das Lied steht bei Wolff a. a. O. S. 279 ff. Für unsern Zweck genügen folgende Stellen:

Als nun spaziert in Garten,
Stund auch ein Blümlein zart,
Da wollt ich ja noch warten,
Bis es vollkommen ward.

Da guod es lieblich blicken,
Gab auch so süfsen Ruch,
Ein Kranken möchts erquicken,
So läg im letzten Zug.

Ein Lüftlein, lind von Atem,
Rührt an das Blümelein:
Da schwebts, als an ein Faden
Gebundens Vögelein.

Auf seinem Stiel so mütig
Sich wand es hin und her,
So säftig und so blütig,
Als wär der Tod noch fer.

O Blümlein, schön ohn Mafsen,
Weil bist in deiner Zier,
Von dir will nu nit lassen
Bis zu dem Abend schier.

Dich bald nur wirst entfärben,
Gestalt wird reisen ab,
Noch heut wirst müssen sterben,
Nur zeitlich denk zum Grab.

O Mensch, hab dir gemahlet
So gar ob Augen dein,
Recht wie der Tod uns holet,
Wann wir in Wohlstand sein.

Wann schon bist jung von Jahren,
Wann schon bist hübsch und fein,
Doch mufst von hinnen fahren,
Fort, fort mufs dennoch sein.

In seinem Werke geht der Dichter, wie *Wolff* sagt, nicht nur von Naturbildern aus, er führt auch mit Vorliebe an ihrer Hand die Handlung fort. Und dies, wie wir sehen, in diesem Liede besonders treffend. Wir wagen die kühne Vermutung: *Spes* Lied ist 1637 in Regensburg bekannt gewesen und hat »Es ist ein Schnitter« ins Leben gerufen. Diese Annahme ist für uns nicht zu verwegen, die beiden Lieder gleichen einander auffällig. Anders steht schon die Verwandtschaft mit ähnlichen Klängen, auch mit dem folgenden Anfang eines Begräbnisliedes von *Leonhard Krentzheim* (Fischer, Das evang. Kirchenlied, S. 81):

Mein Leben in der Eil
Fleucht dahin wie ein Pfeil,
Verwelkt gleich wie ein Blümlein,
Das rauher Wind vertreibt,
Nicht lang bei Kräften bleibt.

Während dort von der Blume zunächst ohne Anwendung auf das menschliche Leben gesungen wird, nimmt *L. K.* († 1598) das für die Sache passende Bild sofort als Bild, nicht aber auch in dem Sinne, wie es sich, abgesehen hiervon, sonst in der Natur bietet. — Über die Weise des ungarischen bezw. lateinischen und deutschen Liedes hoffe ich später sichere Aufschlüsse geben zu können.

Vom Urheberrecht.

Das Gesetz vom 19. Juni 1901 gibt durch seinen § 11 mit den Worten »Das Urheberrecht an einem Bühnenwerke oder an einem Werke der Tonkunst enthält auch die ausschließliche Befugnis, das Werk öffentlich aufzuführen« den Konzertgeber, sogar den Tanzaufspieler vollständig in die Hand des Tonsetzers, denn dieser muß jedem andern, der ein Werk von ihm aufführen will, auch wenn derselbe das ganze Notenmaterial vom Verleger erworben hat, erst die Erlaubnis erteilen. Nun ist es aber unmöglich, daß der Konzertgeber für jedes Liedchen und jedes Instrumentalstück die Genehmigung des Autors einholt. Deshalb geben ihm die Tonsetzer Gelegenheit, sich mit einer Pauschalsumme loszukaufen.

Unter der Leitung tüchtiger Geschäftsmänner haben sie in Berlin eine »Genossenschaft deutscher Tonsetzer« (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) gegründet, welche mit allen Vereinen, in denen regelmäßig oder hin und wieder öffentlich musiziert wird und mit jedem Künstler, der öffentliche Konzerte gibt, Kontrakte wegen des Aufführungsrechtes aller Kompositionen von Komponisten, welche der Genossenschaft angehören, abschließt. Auch in Wien besteht eine ähnliche Genossenschaft, die »Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger«, und der Humor bei der Sache ist nun, daß eine größere Anzahl Tonsetzer, die das Schaf gleich auf beiden Seiten scheren wollen, beiden Genossenschaften angehören und auf eine doppelte Einnahme hoffen. Man möchte sie ihnen ja gönnen, denn es sind Namen unter diesen »Ringkomponisten«, dessen Träger gewiß jährlich keine 50 Pf. Aufführungsgebühr erhalten werden. Nur ist für die Konzertvereinigungen das Unangenehme dabei, daß sie doppelt besteuert werden, denn da die Mehrzahl der Komponisten entweder beim Berliner oder Wiener Ring ist und nicht bei beiden, so ist der Konzertgeber gezwungen, sich bei beiden loszukaufen, wenn er vor Gesetzesübertretungen gesichert sein will.[1]

Ein Ignorieren dieser Genossenschaften ist unmöglich, wenn man nicht auf Werke moderner Tonsetzer verzichten will. Denn die Berliner haben in ihren Satzungen die Bestimmung, daß Genehmigungen für einzelne Werke nicht erteilt werden. Dadurch beugen sie der Möglichkeit vor, einzelne Komponisten zu boykottieren und gefügig zu machen. Da außerdem viele »Ringkomponisten« zugleich Dirigenten sind, so würde es schwer halten, die letzteren unter einen Hut und zur Ergreifung von Gegenmaßregeln zu bringen. Interessant und für die Musikvereine höchst beunruhigend ist die Stellung, welche die Musikalienverleger den Tonsetzerringen gegenüber einnehmen. Bisher gewöhnt, den Rahm allein von der Milch zu schöpfen, sehen sie den Eroberungsgelüsten der Tonsetzer mit gemischten Gefühlen zu. Eine Anzahl von ihnen hat sogar schon erklärt, daß sie durchaus nicht mit der einseitigen Konstituierung der Anstalt der »Genossenschaft deutscher Tonsetzer« einverstanden sei. Der weitaus größte Teil der bis jetzt von den »Ringkomponisten« geschaffenen Werke gehöre vertragsmäßig — auch in Bezug auf das Aufführungsrecht — den Verlegern und nicht den Autoren. Demnach decke ein Vertrag mit dem Wiener und Berliner Ring den Konzertgeber nicht gegen die Rechtsansprüche der Verleger.

Das kann nun wirklich gut werden. Man kauft sich nicht nur bei den Berlinern, sondern auch bei den Wienern los, führt dann mit ruhigem Gewissen ein Werk, dessen Noten man für sündteueres[2] Geld angeschafft hat, auf und es meldet sich schließlich der Verleger des Werkes und klagt auf Schadensersatz. Also Vorsicht nach drei Seiten hin muß der Konzertgeber beobachten! Sogar nach 4 Seiten hin. Denn es zwingt ja niemand den Tonsetzer, irgend einer Genossenschaft beizutreten. Wenn ihm die Sätze derselben zu niedrig oder die Verwaltungskosten zu hoch sind, so kann er unter Umständen sich viel besser stehn, wenn er auf eigene Faust »bindet und löst«. Hat man sich nun gegen die zwei Genossen-

[1] Die Sache hat sich während der Drucklegung des obigen Aufsatzes insofern zum Besseren gewendet, als die Wiener Genossenschaft ihre Tätigkeit in Deutschland eingestellt hat.

[2] Das Notenmaterial zu Wolf-Ferraris »Das neue Leben« (Dauer der Aufführung $1^1/_2$ Stunde) kommt einem Verein von 200 Singenden auf mindestens 500 M zu stehen, dasjenige zu Richard Strauß $^1/_4$ Stunde dauernden Taillefer ist verhältnismäßig noch teuerer. Man sieht, die heutigen Tonsetzer rächen die Großmeister der Tonkunst auf den Armenfriedhöfen gründlich. Brahms nahm für eine Sinfonie 32000 Mark, Strauß nimmt noch mehr. Richard Wagners Erben können bald das Königreich Bayern mit Talerstücken pflastern.

schaften und gegen die Verleger gesichert, so kommt schließlich eines Tages ein Komponist, der kein »Genosse« ist, und präsentiert seine Rechnung. Armer Musikmacher!

Man könnte sich mit diesen Quälereien abfinden, wenn dabei etwas Erkleckliches für die Mehrzahl der Komponisten abfiele, aber das darf man schon aus dem Grunde bezweifeln, weil ihnen die Verleger — der Not gehorchend und dem eigenen Triebe — in Zukunft Verträge vorlegen werden, die das Urheberrecht illusorisch machen. Wenn wir sagen der Not gehorchend, so mag das ein Beispiel erläutern. Setzen wir den Fall, ein Komponist sei bei keiner Genossenschaft und habe ein sinfonisches Werk für 10000 Mark an einen Verleger verkauft. Es stellen sich aber aus irgend einem Grunde Differenzen zwischen Komponisten und Verleger heraus, die sich zu einem Prozeß verdichten und Haß auf beiden Seiten ansammeln. Wie, wenn nun der Komponist, trotzdem er sich dadurch selbst schädigt, in seinem Haß ein so hohes Aufführungshonorar verlangt, daß das Werk so gut wie brach liegt? Oder ein anderer Fall: Ein Komponist hat früher ein Werk à la Trompeter von Säckingen herausgegeben, das beim Publikum beliebt ist, von der Kritik aber nach jeder Aufführung heruntergerissen wird. Er steht heute selbst auf anderem Boden und schämt sich jenes Werkes? Wer hindert ihn nun, jede Aufführung direkt oder indirekt zu hintertreiben? Was aber macht der Verleger mit seinem Notenmaterial? Man sage nicht, daß solche Fälle nicht vorkämen; Haß und Ehrgeiz haben schon ganz andere Dinge zuwege gebracht. Und selbst wenn sie nicht vorkämen, schon ihre Möglichkeit wird dem Verleger genügen, in Zukunft das Urheberrecht mit zu erwerben oder seine Ausübung durch Verträge wesentlich einzuschränken. Daß aber dann der Komponist nicht einen Heller mehr bekommt als heute, das wird jeder wissen, der die Verhältnisse, namentlich Angebot und Nachfrage, auf dem Musikalienmarkt kennt. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet hat die Gründung der Tonsetzergenossenschaften keinen Zweck und wäre besser unterblieben. — R.

Odysseus' Tod.

Der »Odyssee« vierter Teil. Musik-Tragödie in drei Akten und einem Vorspiel »Telegonos' Abschied«.
Dichtung und Musik von *August Bungert*.
Uraufführung in Dresden am 30. Oktober 1903.

Von Otto Schmid-Dresden.

Da hätten wir denn nun auch das Schlußwerk dieses neuen »Cyklus« an uns vorüberziehen sehen. Die Königl. Hofoper hierselbst tilgte die Schuld, die sie eingegangen war, als sie »Odysseus' Heimkehr« und dann »Kirke« und »Nausikaa« gegeben hatte. Man war nicht ganz leichten Herzens an diese »Zahlung« herangegangen; denn man ahnte es wohl, sie würde so ziemlich à fond perdu erfolgen. Schon »Kirke« und »Nausikaa« hatten die Zweifel bestärken müssen, die an Bungerts Befähigung, ungestraft in Richard Wagners Bahnen zu wandeln, rege geworden waren. Der Meister von Bayreuth war auch »Theatraliker«, gewiß, aber er war doch auch »Dramatiker«. *Bungert* ist nur das erstere. Andernfalls er doch hätte erkennen müssen, daß es einer starken dichterischen Potenz bedurfte, um die »Odyssee« ihres eminent epischen Charakters zu entkleiden, einer Potenz, die sich, wie bekannt nicht einmal ein — Goethe zutraute! Jenes geistige Band, das der Fluch Alberichs und seine Folgen im »Ring« für das Gesamtwerk darstellt, jene Dramatik, die sich aus dem Gegenüber von Hunding und Siegmund, von Hagen und Siegfried usw. für die einzelnen Teile natürlich ergibt, wie war sie in der Odyssee zu beschaffen! Oder war es *Bungert* gar nicht um solche ernste, innere Wirkungen zu tun? Fast hat es den Anschein, als habe er von Anfang an darauf verzichtet. Ihn lockten offenbar mehr die schönen scenischen »Bilder«, zu denen sich in Homers unvergleichlichem Werke die Vorlagen finden. Nun, und um der Sache die benötigte sogenannte »Weihe« zu geben — es sollte ja auch eine Art Bühnenweihefestspiel werden — wurde etwas »moderne Weltanschauung« herangezogen, vor allem auf das Erfassen des »Urmythos« hingedeutet und dann ein wenig mit Nietzsche (»Übermensch«) geliebäugelt. Als ob nicht die wahre Weihe der hehren Dichtung gerade im Geiste der Antike läge, in der lebenswarmen Vermenschlichung der Fülle der Erscheinungen und in dem sittlichen Adel der Gestalt des Helden. Aber wie schon gesagt, auf die inneren Werte legte *Bungert* offenbar kein oder nur wenig Gewicht. Als einem Theatraliker pur sang war ihm die Schauseite die Hauptsache. Ja, man ist fast versucht, zu sagen, er hat sein Jahrhundert verfehlt; er ist ein Renaissancekind, nicht eines der »großen Zeit«, sondern der Dekadence. »Opera seria« in optima forma. Wenn er besser oder überhaupt dichtete, ein neuer Metastasio! Aber damals entsprach diese veräußerlichte Kunst wenigstens dem Zeitgeschmack und überdies fehlte auch die Würze kleiner politischer oder auch nur pikanter Beziehungen nicht. Ein Friedrich der Große konnte sich amüsieren, als er nach der Schlacht bei Kesselsdorf in Hasses »Arminio« sein Konterfei in einer andern Gestalt als der des Titelhelden erkannte. Nun und die Opern »Il Re Pastore« — blieben alle die Serenissimi nicht, auch wenn vermählt, die treuen Hirten niedlicher Schäferinnen! Also das Band zwischen Bühne und Zuschauerraum knüpfte sich damals wohl, als man dem Kultus der Schönheit seine Tage weihte, als man in Symbolik und Allegorisierung sich gefiel, die Natur zu verschönen und zu veredeln unternahm. Heute ist das doch anders. Wir sind verstandeskühler geworden und wennschon an unserer Phantasie appelliert werden, wenn wir einmal »träumen« sollen, dann bedarf es wenigstens einiger Narkotika, um uns in Stimmung zu versetzen. Und das wußte wieder auch Wagner, der große Klangkolorist!

Doch spezieller zum Schlußdrama der »Odyssee« *Bungerts* zu kommen, so zeigt es gleich in der Textanlage alle die Schwächen der übrigen Werke dieses Cyklus. Vor allem erfolgt eine eigentliche Dramatisierung des Stoffes überhaupt nicht. *Bungert* stützt sich, wozu er an sich vollberechtigt ist, auf die Anhangsage zur Odyssee, auf die »Telegonie«, läßt den Helden von seinem eignen mit Kirke gezeugten Sohn erschlagen und diesen ohne sein Wissen den Rachedurst Despoinas, der Tochter Poseidons stillen, des alten Widersachers des »edlen Dulders«. Letztere, in »Odysseus Heimkehr« eine der Dirnen, mit denen die übermütigen Freier in Saus und Braus leben, zeigt Kundry verwandte Züge, während Telegonos seine Abstammung von Jung-Siegfried nicht verleugnet. Aber das möchte alles noch sein, wenn die Handlung nicht jeder tieferen Begründung und damit je der inneren Wahrscheinlichkeit entbehrte. Wir sehen teilnahmlos den Vorgängen zu, die sich vor unsern Augen abspielen und das um so mehr, weil auch die Musik sich nicht müht, Empfindungen auszulösen. *Bungert* behandelt auch diese Kunst mehr nach ihrer dekorativen Wirkung hin. Ausstattungsstück »mit Musik« — das

kennzeichnet vielleicht die Sachlage in der Form eines Schlagworts am besten. Und dabei kann man sich eines Gefühls des Bedauerns nicht erwehren. *Bungert* gab in seinen Liedern den unumstößlichen Beweis, daß in ihm ein sehr sympathisches lyrisches Talent nach Sichbetätigung ringt. Hätte er es in sich selbst erstarken lassen, wer weiß wie es sich in Verbindung mit seinem wiederum nicht abzustreitenden Sinn für szenische Wirkung hätte entwickeln können. So aber zwang er ihm eine Leistung auf, die es schlechterdings nicht zu prästieren vermochte. Und damit kommt jene Stillosigkeit in das Ganze, jenes überall nach Anhalt Suchen, das den ernsten Musiker so abstößt. Da wird mit den Mitteln der alten Oper hantiert, dort mit denen des Musikdramas neuester Observanz, hier »arbeitet« das ganze Orchester in Farben, an andern Stellen versagt es völlig. Dabei kommt man aus den »Anklängen« nicht heraus, begegnet aufdringlichen »Nachempfindungen« aus allen Teilen des »Rings« usw. Kurz, das Facit konnte nicht anders sein als es war, eine — Ablehnung. In ehrenvoller Form allerdings, das erwirkte das Darum und Daran der Aufführung unter *v. Schuch*, die namentlich nach der »Schauseite« keinen Wunsch offen ließ. Nicht ganz zufrieden waren wir diesmal mit den Solisten. Unser *Scheidemantel*-Odysseus hätte mit den Mitteln einer schärferen Charakterisierung der Figur die Tiraden und Phrasen mildern können. Frau *Abendroth* reicht stimmlich und in der Pose für eine Kundry-Gestalt nicht aus. Dagegen bemühte sich Herr *Burrian* nach Möglichkeit, erfolgreich den Knaben Telegonos zu verkörpern.

Aus der kirchenmusikalischen Praxis.

— Manche Organisten machen an Choräle eine Schlußverlängerung, welche die Mittelstimmen in halben Tönen auf- und abbewegt z. B.

Das ist nicht gut. Eine solche chromatische Bewegung der Stimmen wird man in den besseren Choralbüchern nicht finden, und so darf auch die Schlußverlängerung nicht aus der Rolle fallen. Stilgerecht ist folgende Verlängerung:

— Es ist entsetzlich, wenn beim Gottesdienst unmittelbar nach dem letzten Gemeindevers der Organist eine in Sechzehnteln dahinrollende mit dem Vorhergehenden gar nicht in Verbindung stehende Toccata oder Fuge losläßt. Eine vernünftige Überleitung ist hier unbedingt nötig, soll man nicht an den sogenannten »Kehraus« im Tanzsaal erinnert werden.

— Eine arge Betrübnis der Dirigenten bildet das Abziehen des Chors. Es gibt aber ein recht einfaches Mittel, ihm vorzubeugen. Man gibt den Einsatz etwas höher an, als man das Stück eingeübt hat. Wenn eine sonst gründliche Einübung stattgefunden hat, so wird der Chor auf der Höhe bleiben, während umgekehrt auch ein vorzüglicher Chor, der seinen Gesang tiefer anfängt, als er ihn eingeübt hat, schon bei den ersten Takten zu sinken beginnt. Die Erklärung dieser Erscheinung liegt nahe. R.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Dezember. — Die Königliche Oper ruht doch etwas zu lange auf den wenigen Lorbeeren aus, die sie sich gleich im Beginn des Spieljahres erwarb. Aber J. Massenets »Manon« brachte sie wenigstens als Neuheit. Nachdem diese uns während der zwanzig Jahre ihres Lebens fremd geblieben war, hätten wir sie auch fernerhin gern entbehrt. Wir, die Kunstverständigen wenigstens. Aber vielleicht gefällt sie dem großen Publikum, denn viermal wurde sie in den ersten zwei Wochen schon gegeben. — Das Textbuch ist unangenehm. Manon ist ein Mädchen, das von Stufe zu Stufe sinkt, stets dem Reichsten nur angehören will, der ihr das lustigste Leben bieten kann, aber schließlich doch auf den Ersten sich besinnt, der mittlerweile Priester geworden war. Sie lockt ihn ins Leben zurück und verleitet ihn zu neuem Leichtsinn. Er wird Falschspieler, und mit ihr findet man ihn auf der Landstraße, als Gendarmen beide zur Verbrecherkolonie abführen. Ihr morscher Körper bricht da zusammen, ihn scheint seine vornehme Familie in Sicherheit zu bringen. Wir erfahren nichts mehr davon. — Wer diese Manon mit der Traviata in eine Reihe stellt — es geschieht vielfach — der tut unrecht. Die Traviata strebt aus dem Sumpfe heraus und opfert alles ihm, den sie liebt. Manon watet immer tiefer darin und läßt andere für sich opfern. Und nun die Musik Verdis und Massenets! Jene warm und herzbeweglich, diese nur kühl und technisch gewandt. Es bricht keine Melodienblüte aus ihrem Schoße hervor, sie legt sich nur äußerlich an den Text, dessen Wirkung sie dadurch allerdings meist verstärkt. Wo sie einmal so etwas wie Leidenschaft auszudrücken beflissen ist — bei der Flucht des jungen Priesters aus dem Kloster — da macht sie auch Eindruck. Und darum ist dieser Zwiegesang der Liebenden berühmt geworden, obschon er an sich durchaus nichts Bedeutendes darstellt. — Fräulein *Farrar* war als Manon nicht, was sie hätte sein sollen: ihre Stimme so wenig wie ihr Darstellungsvermögen reichten für die Gestalt aus. Herr *Naval* spielte den unglückseligen Chevalier des Grieux wirksam, aber — das alte Lied! — sein Organ ist für ein großes Haus nicht kräftig genug, und bei nur einiger Anstrengung singt er zu tief. — Fräulein *Hoffmann*, ein neues Mitglied unserer Oper, über deren Opernerfolge seit Jahren uns aus Wiesbaden usw. die lobendsten Urteile zu Gesicht kamen, sang hier die Marie im »Waffenschmied« als erste Rolle. Aber sie bot uns Zierlichkeit anstatt der Natürlichkeit und glänzte mit einigen hellen Kopftönen, während wir von dem Bürgermädchen Herzenstöne erwarteten. —

Auch im »Theater des Westens« fließt der Opernbach spärlich und oft auch trübe dahin. Planquettes Quasi-Oper »Rip-Rip« ging ganz erfolglos in Scene. Das hätte doch jeder der drei Kapellmeister dem Direktor vorhersagen können, wenn er es nicht selbst wußte, daß es so kommen mußte.

Noch spielte der ungarische »Wunderknabe«, als sich drei deutsche Knaben hier hören ließen, deren Spiel mir doch noch wunderbarer vorkam. *Bruno, Max* und *Albin Steindel*, ein 12jähriger Pianist, ein 10jähriger Violoncellist und ein 8jähriger Geiger aus Stuttgart konzertierten mit ihrem Vater, der die Bratsche übernommen hatte. Ernste, zum Teil bedeutende Musik, wie Beethovens Sonate Op. 111, auch Virtuosenstücke, wie Chopins Terzenetude, führen die Knaben einzeln aus. Mit dem Vater vereint spielen sie Quartette von Mozart, Beethoven, Brahms usw. — alles auswendig! Mit wahrer Freude, wenn man erst über das Staunen hinweg ist, hört man den hochbegabten Kindern zu. Es ist wirklich, als spielten Erwachsene, so verständig und technisch sorgfältig kommt alles zu Gehör. Aber während man sich zu dem kleinen *Vecsey* wochenlang drängte, blieb der Saal bei den kleinen *Steindels* jedesmal ziemlich leer. — Manches neue Quartett, auch mehrere neue Orchesterwerke kamen in den letzten Wochen in unsern Konzertsälen zur Aufführung, keins aber hat Aussicht auf längeres Leben, und darum sei hier nur einiger der besten Neuschöpfungen gedacht.

Zu beklagen ist es, daß wir so wenig geistliche Musik hören, so wenig Bach und Händel. Daß Verdis und Berlioz' »Totenmesse« ausgeführt wurde, daß Brahms sogenanntes »Deutsches Requiem« viermal auf den Programmen stand, entschädigt für diesen Mangel nicht. Einst war es die »Singakademie«, die der »Musica sacra« ein breites Feld einräumte und dabei auch der Klassiker fleißig gedachte. Sie macht sich aber mehr und mehr von dem Boden los, auf dem sie erstand und erblühte. Sie »verweltlicht« sich zusehends und stellt keine Eigenart mehr dar, so daß die andern Chorvereine bald sagen können: »Siehe, die vornehme Schwester ist geworden, wie unsereins!« Und dann wird man sie, deren eigentümlich »frommer« Stimmklang, deren fein schattierter Vortrag in den Chorälen der Bachschen Passion und der Händelschen Oratorien, deren sichere Einsätze in fugierten Chören einzig dastanden — man wird sie mit dem »Philharmonischen Chore« vergleichen und finden, daß dieser wegen seines im Starken wie im Zarten klangreichen, im homophonen wie im vielgestaltigen Tonsatze sicheren, wegen seines — man könnte sagen virtuosen — Chorvortrages die erste Stelle einnimmt. — Am »Totenfeste« nun führte die »Singakademie« neben der Verdischen »Manzoni-Seelenmesse« ein neues Tonstück ihres Direktors *G. Schumann* auf. Es heißt »Totenklage« und ist für Chor und Orchester gesetzt. Den Text bilden die schönen Verse Schillers, welche in der »Braut von Messina« an der Leiche des gemordeten Don Manuel erklingen. »Durch die Straßen der Städte, vom Jammer gefolget, schreitet das Unglück« usw. Es ist viel Kunst des musikalischen Satzes in dem Stücke aufgewandt, ohne daß es im ganzen die wünschenswerte Wirkung hervorbrächte. Besonders die Orchesterzwischensätze sind harmonisch widerhaarig und starr, wo sie nur streng sein sollten. Die gut deklamierten Phrasen zu Beginn und der schlichte, beruhigende Schluß: »Nicht an die Güter hänge dein Herz« sind die ansprechendsten Teile des Werkes, das an die Ausführenden große Anforderungen stellt, denen nur Chöre ersten Ranges gewachsen sind. — Wer am Totenfeste in der Musik Trost für sein betrübtes Herz sucht, in dieser »Totenklage« findet er ihn nicht. — Neu war auch, denn in Deutschland hatte man sie noch nicht aufgeführt, die dramatische Scene »Kleopatra« für eine Frauenstimme mit Orchester von *Hector Berlioz*. Es klagt darin in geschwollener, hohler Sprache die Tochter der Pharaonen, daß Antonius sie verschmäht habe, so daß sie sich jetzt dem Typhon weihen müsse; sie setzt sich die Natter an die Brust und stirbt. Mit diesem Tonstücke hatte sich der französische Tondichter vergeblich um den Rom-Preis beworben. Er verwendete es daher später als »Chor der Schatten« in dem absonderlichen »Melolog«, der die Fortsetzung der »Phantastischen Sinfonie« bildet und »Lelio« betitelt ist. Die »Kleopatra« zieht sich öde und leer in Rezitativen, Ariosos und Orchesterzwischenspielen dahin. Nur diese letzteren erfreuen das Ohr durch Wohlklang, das andere ist erfindungsarm, bis die Natter erscheint. Da zischt das ganze Orchester schrill auf und malt dann das Todeszittern im Körper der ägyptischen Königin. Frau *Plaichinger* sang die schwierige und undankbare Partie künstlerisch bedeutsam, ohne daß das Stück einen rechten Eindruck machte. Im letzten, von *Fel. Weingartner* dem Berlioz gewidmeten Sinfonieabende der Königlichen Kapelle war es, wo diese Neuheit ausgeführt wurde und mit ihr u. a. die hübsche Ouvertüre zu »Rob. Roy« sowie die »Phantastische Sinfonie«, die vortrefflich gespielt wurde, dem Auditorium aber auch an sich zu gefallen schien, denn der Beifall erklang laut. Es ist gewissermaßen Mode, jetzt für den merkwürdigen französischen Tonsetzer zu schwärmen. Und mehr wird er in diesem seinem Jubiläumsjahre aufgeführt, er wird mehr verherrlicht als unser großer deutscher Bach vor einiger Zeit in seinem Jubiläumsjahre. Ich beklage es, daß es gerade »Wagnerianer« sind, die für den eintreten, der nicht nur persönlich, auch in seinem Kunstschaffen ein Gegner Rich. Wagners war. In seiner sinfonischen Arbeit ist er doch von Liszt und Rich. Strauß längst überholt und insofern besiegt, als diese klarer, einheitlicher, kräftiger und namentlich reiner, d. h. ohne die krankhaften Auswüchse des Berlioz schufen. Und von den Opern »Cellini«, »Trojaner« und »Beatrice« kann doch neben Wagners Musikdramen gar nicht mehr die Rede sein, wenn auch unter den »Wagnerianern« gar viele diese Werke mit allem Eifer wieder auf die Scene zu bringen suchen, wo sie noch nie und nirgends einen rechten Erfolg hatten. Sie sind eben tot geboren. Es tut mir immer so weh im Herzen, wenn Anhänger des großen Bayreuthers sich in Schwärmerei für den nicht genug tun können, der unsern Meister so haßte. Blind und taub braucht man dennoch nicht zu sein. Berlioz der Schriftsteller, der Dirigent, der Instrumentator bleibt groß, der Tonsetzer ist es aber nur in beschränktem Maße. Jedenfalls haben wir seinen besten Werken von den unsrigen derselben Art bessere gegenüber zu stellen. — In der Vorrede, die *André Hallays* zu den eben neu herausgegebenen Werken des Berlioz schrieb, heißt es: „Berlioz stellte ein feierliches Credo auf und tat Wagners Musik in Acht und Bann. . . . Sein Zorn erreichte den Gipfelpunkt, als er sah, daß der »Tannhäuser« in Paris angenommen war (1860), aber die »Trojaner« nicht. In seinem Artikel über die Tannhäuser-Aufführung beglückwünschte er die Pariser, das Werk ausgelacht und ausgezischt zu haben und billigte es, daß die Menge auf der Treppe der Oper Wagner laut einen Lumpen, Idioten, Frechling geschimpft hatte. Er konnte den kläglichen Schrei: »Ich bin grausam gerächt!« nicht unterdrücken. . . ."

Als neue Vereinigung ließ sich das Petersburger »Streichquartett des Herzogs Georg Alexander zu Mecklenburg-Strelitz«, geführt von *Boris Kamenskv*, hier hören. Die Herren spielen prächtige Guarneris, wissen aber nicht allein durch den Klang, sondern auch durch sorgliches Zusammenspiel ihre Leistungen anziehend zu machen. Ihr Programm enthielt nur russische Musik, die im allgemeinen etwas breit und weich war. Rud. Fiege.

Elberfeld, 16. November 1903. Das zweite von Musikdirektor *Hirsch* veranstaltete und geleitete Konzert war Liszt und Peter Cornelius gewidmet; es trug in seinem vokalen Teile vorwiegend religiösen Charakter, indem von Liszt der 137. Psalm für Sopransolo, Frauenchor, Geige, Klavier und Harmonium und die »Seligpreisungen« für Baritonsolo, Chor und Harmonium — von Cornelius aus dem Cyklus »Liebe« das sechsstimmige »Ich will dich lieben, meine Krone« und das achtstimmige »Liebe, dir ergeb ich mich« zum Vortrag gelangten. Eingeleitet wurde das Konzert durch das weihevolle »Ave Maria« von Liszt für gemischten Chor. Der Verein hatte während des Vortrages der Kompositionen von Liszt Aufstellung in einem Vorraum genommen, der in halber Höhe durch einen Vorhang von dem eigentlichen Konzertsaal getrennt war, jedoch so, daß die Schallwellen ungehindert eintreten konnten. Die Beleuchtung des Saales war auf ein Mindestmaß beschränkt. Die Aufmerksamkeit des zahlreichen Auditoriums richtete sich nur auf die Musik. Ergreifend schön erklang in den Klageliedern der Israeliten an den Wassern zu Babylon (Psalm 137) der sehnsuchtsvolle Ruf des Chores »Jerusalem!« In dem für Männer- und Frauenchor mit Klavierbegleitung gesetzten Engelchor aus dem »Faust« übertraf der Chor, der nur aus auserlesensten Kräften besteht, sich selbst.

Frau *Cäcilia Rüsche*-Köln sang außer den Solis in den Chören 5 Lieder von Liszt, darunter »Was Liebe sei? — Schwebe blaues Auge;« ferner die von Peter Cornelius gedichteten und komponierten »Brautlieder«. Von Dr. *Neitzel*-Köln am Flügel aufs beste begleitet, zeigte sich die Sängerin in jeder Hinsicht als eine Künstlerin ersten Ranges und erntete reichen Beifall.

Große Technik, geistvolles Eindringen in die Werke des Meisters befähigen in hohem Grade Dr. *Neitzel*, Liszt auf dem Klavier zu interpretieren; er spielte u. a. aus den »Etudes d'exécution transcendentale das äußerst schwere »feux follets« (Tanz der Irrlichter) und die Ballade in h moll. H. Öhlerking.

Hamburg, Mitte Dezember. Die Konzertsaison ist auf der Höhe und bringt täglich größere Aufführungen, an manchen Abenden zwei oder gar drei Konzerte. Hamburg steht in Bezug auf Vielseitigkeit in der Konzertveranstaltung kaum gegen Berlin und Leipzig zurück. Ich kann mich bei einem Monatsbericht, der das Wichtigste kurz zusammenfassen soll, auch diesmal nur allgemein aussprechen. — Die beiden philharmonischen Konzerte am 13. und 27. Nov. brachten unter Professor *Barth* des Interessanten viel. Am 13. November erschien Dr. Wüllner mit dem Hexenlied in der melodramatischen Bearbeitung von Max Schilling. Der Vortrag fand infolge der inneren Durchgeistigung durch den Interpreten verdiente Würdigung. Auch als Sänger des Löweschen Archibald Douglas schlugen dem vielseitig begabten Künstler die Herzen entgegen. Dem Orchester wurde in Strauß F moll-Sinfonie, zwei Ouvertüren von Mozart und Weber reiche Gelegenheit sich künstlerisch zu betätigen. Besonders dankbar war man der Philharmonie für die im Verein mit der Singakademie am 27. November zu Gehör gebrachte Mozartsche C moll-Messe. Das von G. Aloys Schmitt seiner Zeit bearbeitete und ergänzte Werk, über das die Kritik sich allerorten anerkennend ausgesprochen, fand bei uns eine derartig vorzügliche Wiedergabe, daß die Aufführung einige Tage später wiederholt werden mußte und zwar in einem Volkskonzert zu billigen Eintrittspreisen. Der Chor sang wundervoll, mit Begeisterung geführt von dem warm für das Werk eintretenden Dirigenten. In der ersten Aufführung entfaltete Frau *Rose Ettinger* in der Sopranpartie die rühmenswerte Kunst ausgereifter Gesangsbildung. Vortreffliches gaben die zweite Sopranistin Fräulein *Käthe Ravoth*, Tenor und Baß: die Herren *Schmidt* und *R. Dannenberg*. Besonders der zuletzt Genannte, in seiner Vaterstadt Hamburg mit bestem Erfolg wirkende Künstler förderte gleichfalls wesentlich das Gelingen. Im Volkskonzert sang Fräulein Ravoth die erste und die hier angesehene Sängerin *Helene Jowien* die zweite Partie. — Dem ersten und zweiten *Fiedler*-Konzert folgte am 23. November ein in gleicher Weise künstlerisch erhebendes. Es brachte zunächst Liszts »Tasso« in belebter, geistvoller Darlegung. Hierauf betrat *Henry Marteau*, der jederzeit in Hamburg freudig aufgenommene Gast, das Podium mit der vortrefflichen Ausführung des einzig in seiner Art dastehenden Beethovenschen Violinkonzertes, dem sich im weiteren Verlaufe des Abends noch die d moll-Variationen »la Folia« von Corelli (orchestriert von Leonard) anschlossen. Marteau elektrisierte das Auditorium durch die Schönheit seines warmen Geigentones und durch die vornehme Art der Auffassung. Als eine hohe künstlerische Tat, durchaus der Bedeutung Fiedlers entsprechend ist die, über jeder Kritik stehende Ausführung der Sinfonie d moll von Schumann zu bezeichnen. Sie erschien in einer neuen, alle Schönheiten darlegenden Beleuchtung. Auch die Novität des Abends Elgars Ouvertüre »Londoner Leben« wurde schwungvoll zu Gehör gebracht. Für das ausgedehnte, sehr stark instrumentierte Werk konnte ich mich weniger begeistern. — Das dritte Abonnementskonzert der Berliner Philharmonie brachte am 4. Dezember unter Prof.' *Nikisch'* genialer Leitung als Hinweis auf den Berliozgedenktag, eine prächtige Aufführung der »Sinfonie fantastique«. Daneben standen die plastische Darlegung der sinfonischen Dichtung »Les Préludes« von Liszt und das von dem jugendlichen *Hubermann* in anerkennenswerter Weise gespielte Beethovensche Violinkonzert. — Eine eigentliche Berliozfeier fand am 11. Dezember leider nicht in Hamburg statt, dagegen gab die sonst nur privaten Zwecken dienende »Eimsbüttler Musikgesellschaft« am 5. Dezember ein BerliozKonzert mit der Sinfonie »Harold in Italien« und dem dreichörigen »Te deum« Op. 22 (aus dem Jahre 1849). Diese verdienstliche unter *John Scheffler* stehende Aufführung nahm in Anbetracht der in bescheidenen Verhältnissen stehenden Chorvereinigung einen recht günstigen Verlauf. — Bei der Aufführung der großen Konzerte sei zunächst des 50jährigen Jubelfestes der »Altonaer Singakademie« (28. November) gedacht, das am 3. Dezember mit Händels »Messias« nach Chrysander unter Leitung von Prof. *Woyrsch* gefeiert wurde. In der zu Dank verpflichtenden Ausführung des monumentalen Kunstwerkes betätigten sich als Solokräfte Fräulein *Joh. Dietz* (Frankfurt), Fräulein *Else Beigue*, die Herren *Fischer* (Frankfurt) und *v. Eweyk* (Berlin). Von den Solisten zeichnete sich besonders die mit schöner Stimme begabte Altistin und der Bassist aus. — Das erste Abonnementskonzert unseres Cäcilienvereins (Prof. *Spengel*) brachte am 9 November die interessante Vorführung einer Reihe Ge-

sänge mit und ohne Begleitung, die durch Gesangsvorträge des Herrn *Raimund v. Zur Mühlen* in angemessener Weise unterbrochen wurden. Zur Mühlens Schubert- und Brahms-Vorträge entfesselten einen Sturm von Begeisterung. Der 16. November, ein stark besetzter Konzerttag, brachte u. a. die Erstaufführung von Thierfelders dramatischer Kantate »Frau Holde«, der sich der verdienstvolle Verein »Chor Hamburgischer Staatsbeamten« unter der Leitung seines Dirigenten *J. H. Möller* zugewandt hatte. Der Referent folgte der Darbietung in der Generalprobe mit aufrichtigem Interesse, muß aber bekennen, daß die Komposition einen weniger günstigen Eindruck hervorrief. Minderwertiges und Allbekanntes steht neben einigen vortrefflich gearbeiteten, den gediegenen Musiker kennzeichnenden Chorsätzen. Um die fünf Solopartien bemühten sich mit bestem Erfolg die talentierten Konzertsängerinnen Frau *El. Gluth-Schachtrupp* und Fräulein *R. Fischer*, die bereits jetzt mehrfach in der Konzertwelt Hamburgs erscheinen, wie ferner die Herren *Walter*, *Rothenbücher* und *Hess van der Wyk*. Der zuletzt genannte Künstler gab namentlich Vortreffliches. Als wohlgelungen ist die auf vornehmer Grundlage gegebene Chorleitung zu bezeichnen. — Anregend war auch das erste Hauptkonzert unseres von Prof. *Barth* geführten »Lehrergesangvereins«, das am 11. November, gegeben mit Frau *Schumann-Heink* und Fräulein *Hartmann*, am 19. November als Volkskonzert mit Fräulein *Ä. Wiegand* und Fräulein *M. Jowien* wiederholt wurde. Es brachte beide Male eine Reihe gehaltvoll gesungener Männerchöre und Volkslieder. Unter den Solisten errang Frau Schumann wieder, wie stets, die Palme in ihren herrlichen Vorträgen, einigen Gesängen von Händel, Schubert, Schumann, Liszt und J. B. Förster. Prof. Emil Krause.

Leipzig. Das vierte Gewandhauskonzert am 29. Oktober 1903 führte uns in J. S. Bachs Suite für Streichorchester und Flöte (H moll) in Herrn *Maximilian Schwedler* (Mitglied des Gewandhausorchesters) einen der vorzüglichsten Flötisten der Gegenwart vor. Ihm stellte sich in solistischer Beziehung Frau Kammersängerin *Schumann-Heink* in der Rhapsodie (Fragment aus Goethes »Harzreise im Winter«) von Brahms, sowie in einer Reihe von Liedern ebenbürtig zur Seite. Den Schluß dieses Konzertes bildete Mendelssohns überaus feinsinnige und poesievolle Sinfonie No. 3 (A moll, Op. 56). — Das fünfte Konzert wurde mit einer Novität aus den vier Episoden aus Odysseus Fahrten (Op. 6) »Ausfahrt und Schiffbruch« von *Max Boehe* eröffnet; es ist ein Werk von Geist, aber noch sehr an die Sturm- und Drangperiode des Komponisten erinnernd. Hierauf trug Fräulein *Alice Ripper* aus Budapest Chopins Konzert No. 1 (E moll, Op. 11), sodann noch verschiedene Solostücke für Klavier mit bewundernswerter Kraft und Bravour vor; hierauf folgte, das Konzert beschließend, Robert Volkmanns jugendfrische Sinfonie B dur (No. 2, Op. 53). Im sechsten Konzert vom 12. November, war es dem Orchester beschieden in den Sinfonien G moll von Mozart und B dur (No. 4, Op. 60) von Beethoven, desgleichen in der Suite »Peer Gynt« von E. Grieg (Op. 46) nicht allein seine psychische, sondern auch seine physische Leistungsfähigkeit zu bekunden. Desgleichen entfaltete auch Fräulein *Edyth Walker* aus Wien in der großen Oberon-Arie »Ocean! du Ungeheuer!« und in einer Reihe von Liedern von Liszt, Hugo Wolf, Gustav Bercher, R. Strauß ihre eminente Kunst nicht allein als dramatische, sondern auch als Liedersängerin. Mit besonderer Anerkennung muß hier hervorgehoben werden, daß die Künstlerin, abweichend von so vielen Sängerinnen, nicht immer und immer wieder alte, längst bekannte, sondern (wie die voranstehenden Namen zeigen) auch neue, noch unbekannte Lieder auszuwählen verstand, zu deren Accompagnement freilich auch ein Meister, wie *Arthur Nikisch* gehörte, um dieselben zu gehöriger Geltung zu bringen. — Am 21. November fand die zweite Kammermusik-Unterhaltung unter Mitwirkung *Eugen d'Alberts*, Konzertmeisters *Wollgandt* und der Herren *Heyde*, *Sebald*, Prof. *Klengel* und *Rudolph* statt, und zwar mit folgendem Programm: Trio für Klavier, Violine und Horn (Es dur, Op. 40), Streichquartett (A moll, Op. 51, No. 2), Klavierquartett (G moll, Op. 25) von Brahms. Nach dieser Vorführung wird wegen des Bußtages bis zum 26. November die Tonkunst im Gewandhause schweigen. — Wir wenden uns daher dem ersten Orgelkonzerte in der Thomaskirche (Freitag den 6. November) von *Carl Straube* zu. Dasselbe enthielt Orgelkompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts von Adriano Banchieri (um 1565—1634), Girolamo Frescobaldi (1583—1644), Johann Kaspar Kerll (1627—1693), Georg Muffat (1635?—1704), Dietrich Buxtehude (1637 bis 1707), Johann Pachelbel (1653—1706). Der Konzertgeber dokumentierte in allen Vorträgen große Meisterschaft auf dem Instrumente, welches man mit Recht als die Königin unter den Instrumenten bezeichnet und ließ es sich angelegen sein alle Vorzüge der herrlichen Thomas-Orgel durch seine Registrierungskunst zur Geltung zu bringen; nur sollte er bei Werken obengenannter Meister in dieser Kunst etwas vorsichtiger und sparsamer verfahren, da dergleichen Würzen und Klangspielereien sich durchaus nicht mit der Gediegenheit und der Schlichtheit jener alten Meisterwerke vertragen. — Daß am 13. November die Leipziger Singakademie in der Albert-Halle Mendelssohns »Paulus« zur Aufführung brachte, sei nur kurz erwähnt. — Ein zweites Werk religiösen Charakters: Hektor Berlioz' »Reguiem« gelangte im Bußtagskonzerte des Riedol'schen Vereines unter der Leitung des Vereinsdirigenten Prof. *Göhler* und unter solistischer Mitwirkung des Herrn *Jaques Urlus*, sowie eines Chores von ca 500 Sängern und eines Orchesters von ca 130 Musikern in trefflich vorbereiteter Weise zu Gehör. — Das siebente Gewandhauskonzert enthielt die Orchesterwerke: Ouvertüre zu »Euryanthe« von Weber, eine »Faustouvertüre« von R. Wagner und Sinfonie No. 4 (E moll) von Brahms, desgleichen das Violinkonzert D dur (Op. 35) von Tschaikowsky (vorgetragen von Herrn *W. Besekirsky* aus St. Petersburg). — Das achte Konzert brachte die unvollendete Sinfonie (H moll) von Fr. Schubert und (als Novität) das Requiem (Op. 59) von *Georg Henschel*. — Im neunten Konzert feierte man durch die Vorführung der Harald-Sinfonie von *Berlioz* (geb. am 11. Dezember 1803) den hundertjährigen Geburtstag des französischen Meisters (die Solo-Bratsche von Herrn *B. Unkenstein* meisterhaft gespielt). — Mit dem zehnten Konzerte schloß die erste Hälfte der dieswinterlichen Saison. Das Programm enthielt: Hirten-Sinfonie aus Bachs Weihnachtsoratorium, ein neues Klavierkonzert (Cis moll, Op. 28) von L. Schytte, vorgetragen von Fräulein *Anna Schytte* aus Kopenhagen; Vier geistliche Lieder für gemischten Chor, ganz vorzüglich ausgeführt vom Thomanerchor, und Eroika-Sinfonie von L. v. Beethoven. (Vergl. No. 4 u. 5 des ersten Jahrgangs d. Bl.) Prof. A. Tottmann.

— Die Firma Breitkopf & Härtel hat einen Katalog herausgegeben »Die großen Meister«, Gesamtausgabe in Bänden, Heften und einzelnen Nummern, der auf 346 Seiten einen Überblick über die Werke der »Kirchenväter der Musik«, der »deutschen Klassiker«, der »Meister der Romantik«, der Schöpfer des Musikdramas, der

»Clavicembalisten und Klaviermeister«', der Meister der heiteren Muse gibt. Auch die Ausgaben, welche unter dem Ausdruck »Denkmäler« bekannt sind, sind berücksichtigt. Dem Dirigenten ist das Buch, für das der Titel Katalog eigentlich zu bescheiden ist, auch dadurch besonders wertvoll, daß es die Werke, die für den praktischen Gebrauch erschienen sind, und die Preise dafür angibt.

— Das Festspielhaus in Bayreuth wird den versandten Ankündigungen gemäß 1904 außer dem »Parsifal« den »Ring« und den »Tannhäuser« bringen und zwar: den »Ring« zweimal, vom 25. bis 28. Juli und vom 14. bis 17. August, den »Tannhäuser« fünfmal, am 22. Juli, 1., 4., 12., 19. August, den Parsifal siebenmal, am 23. und 31. Juli, 5., 7., 8., 11. und 20. August.

Eintrittskarten werden schon jetzt vorgemerkt und vom 1. März 1904 an ausgegeben. Es werden jedoch Einzelkarten zu Teilen des Ringes weder vorgemerkt noch ausgegeben.

Bestellungen von Eintrittskarten, Wohnungsgesuche werden vermittelt und jede weitere Auskunft erteilt vom Verwaltungsrat der Bühnenfestspiele Bayreuth.

— *Georg Henschels* Requiem wurde am 3. d. M. im 8. Gewandhauskonzert unter Professor *Arthur Nikischs* Leitung zum ersten Male mit hervorragendem Erfolg aufgeführt.

Professor Dr. *Hermann Kretzschmar* schreibt darüber in den Leipziger Neuesten Nachrichten: »Mit seinem Opus 59, eben diesem Requiem, tritt *Henschel* unter die hervorragenden Tonsetzer der Zeit; das Gewandhaus hat bei einem Werk Pathe gestanden, das durch seine Karriere sich dieser Ehre würdig erweisen und bald überall aufgeführt wird.«

— Im Dom zu Lübeck spielte am 22. November Herr Gymnasialoberlehrer Dr. *Dettmer* aus Hildesheim Max Regers Op. 57 Sinfonische Phantasie und Fuge auswendig, ferner noch Op. 60, Sonate in Dmoll, aus Benedictus, Op. 59, 9, und Consolation Op. 65, 4 und hatte nach der Lübecker Musikkritik großen Erfolg. Alle Hochachtung vor dem Herrn Oberlehrer!

— Unser hervorragender Mitarbeiter Prof. *J. Sittard* in Hamburg starb am 24. November 1903. Er war am 4. Juni 1846 in Aachen geboren, erhielt seine Ausbildung im Stuttgarter Konservatorium. Als Kritiker nahm er einen hohen Rang ein.

Besprechungen.

Stephani, Hermann, Das Erhabene insonderheit in der Tonkunst. Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger, 1903.

Die Schrift erörtert zunächst den Begriff historisch-kritisch, wendet sich dann zu dem Problem der Form im (Musikalisch-) Schönen und behandelt endlich das Erhabenheitserlebnis, es als Erlebnis außerordentlicher Größe oder Kraft schließlich charakterisierend. »Das Erhabenheitsgefühl wird hervorgerufen durch eine über das Maß des vorhandenen Anpassungsvermögens hinausführende Inanspruchnahme unserer seelischen Kraft; es wird — durch den elastischen Widerstand der Strebungen unseres augenblicklichen Daseinsgefühls gegen die Anforderungen an unsere Auffassungstätigkeit — getragen von einer aufs höchste gesteigerten Spannkraft unseres Geistes oder Gemüts. Der Grad seiner Intensität aber ist subjektiv bedingt durch den Grad der inneren Bewältigung des Objektiv-Gegebenen. Erhaben aber ist eine in Wesen, Eigenschaften oder Wirksamkeit über den Maßstab und die Bestimmtheit ähnlicher Objekte hinausführende Größe oder Kraft, die entweder im Kontraste zu dem uns Geläufigen oder unmittelbar vorher Gegebenen ihre Wirkung ausübt, oder aber auf dem Wege außerordentlicher Steigerung desselben und damit verbundener Formenverneinung.« Im Anschluß hieran spricht sich *Stephani* über die Grundformen der »Formenverneinung« im Gebiete der Tonkunst aus. — Die Arbeit beruht auf gründlichem Studium des Stoffes, ist gut disponiert und trägt ihre Gedanken klar und präzise vor. Der Ästhetiker wird sie nicht aus den Augen lassen können.

Humbert, Th., Der Musiker und seine Ideale. Stuttgart, Strecker & Schröder, 1903.

Ein Jurist, der seine Wissenschaft nie begriffen hat, ist ihr durchgebrannt, nachdem er mit 24 Jahren entdeckt hat, daß der idealste Beruf der Welt der des Sängers ist. Welche Stimme er singt, verrät er in dieser Apologie seines Schrittes nicht, er predigt seine guten Vorsätze als Forderungen an die Musiker, diese Ideale aber sind schärfer, schöner und reiner in den Werken Größerer schon längst gezeichnet worden. Ein Buch voll von Gemeinplätzen und Einbildungen. Was Verfasser im stillen Kämmerlein mit sich hätte abmachen sollen, und was er vorleben mußte, damit die Gedanken anderer, die er in sich aufnahm, in seinem Leben Wirklichkeit wurden, das schreit er mit phrasenreicher Begeisterung in die Welt. Die Schrift ist nicht um der Neuheit ihrer Gedanken, sondern vielmehr als document humain, als Bild eines modernen jugendlichen Charakters von Bedeutung. Insofern ist sie sogar sehr interessant. »Mich hinderte die Vielseitigkeit meiner Interessen, einem gesteckten Ziele sicher und unentwegt entgegenzustreben . . . Bis Obersecunda nur für die Religionswahrheiten begeistert, warf mich die berauschende Lektüre unserer Klassiker und Romantiker auf die Literatur, womit sich naturgemäß ein Eindringen in die Philosophie und deren verschiedene Systeme verband. Das ziel- und planlose studentische Treiben, in das ich in meinen Bonner Semestern geriet, versetzte mich in einen Zustand trostlosen inneren Zwiespaltes; bisher nur an die strengste idealste Lebensweise gewöhnt — nun in dem wüsten charakterlosen Betriebe einer modernen Studentenverbindung — kämpften in mir die heiligen Traditionen meines Elternhauses und der moderne Zeitgeist . . . In diesem Chaos gelähmter Willenskraft und ungezügelter Lebensbedürftigkeit ergriff ich das Studium der Jura — man nannte es standesgemäß — ich habe der (!) Jura nie auch nur für eine Sekunde den geringsten Geschmack abgewinnen können, deshalb konnte ich mich auch nie dazu aufraffen, tiefer in ihr Wesen einzudringen (!!) . . . Doch ich kam nach München, es »war für mich ein Feld reichster Tätigkeit und je mehr ich mich in die Philosophie, Literatur, Plastik und Malerei, vor allem aber in die Musik vertiefte, um so ferner und immer ferner stand mir die Jurisprudenz . . . .«

Es ist dem Verfasser zu wünschen, daß er seinen Idealen treu bleibt, auch wenn die Enttäuschungen der Sängerlaufbahn an ihn herantreten.

Verhältnismäßig breit ist die »Illustrierte Geschichte der Musik« von *Otto Keller* angelegt, deren zweite stark vermehrte und neubearbeitete Auflage in 15 Lieferungen à 1 M soeben zu erscheinen begonnen hat. Eduard Kochs Verlagsbuchhandlung in München hat sich um eine gute Ausstattung der Schrift sehr ernstlich bemüht, ich empfehle ihr jedoch, für eine spätere Auflage mattes Papier zu verwenden, da das jetzt benutzte Papier bei Licht glänzt und die Augen bei der Lektüre deshalb schnell ermüden. Der Verfasser verspricht ein Kompendium in populärer Darstellungsweise, ist für ein solches aber in der Aufzählung aller möglichen Instrumente der alten Völker zu ausführlich und hat in der Darstellung des die vorhellenischen Völker betreffenden Abschnitts das Gemeinschaftliche und das Besondere nicht genugend hervorgehoben.

Empfehlen kann ich heute schon die wirklich zum »Ergötzen der Liebhaber« geschriebene Geschichte der Musik von Dr. *Karl Storck*, zu deren Erwerbung man der Muthschen Verlagshandlung in Stuttgart nur gratulieren kann. Die vorliegende erste von *Franz Stassen* sehr hübsch geschmückte Lieferung des auf vier Lieferungen zu je 2 M berechneten Werkes habe ich zum größeren Teile in einem Zuge gelesen, weil mir die ernsthaft-freundliche Darstellung als solche (die Musik in der Natur, die Musik der Zigeuner z. B.) gefiel und ich mich freute, wie darin, ähnlich wie in Seidls Wagneriana, die Beziehung alles Geschichtlichen auf Nutzen und Förderung der Gegenwart glückte und wie gut Storcks »Witterung der Gegenwart«. Nach dieser ersten bis

zur Charakteristik der kirchlichen und weltlichen Musik im frühen Mittelalter fortschreitenden, in sich abgeschlossenen Lieferung möchte ich geradezu sagen, das Werk sei die beste Einführung in die Musikgeschichte für den Dilettanten, — das Wort nicht im Sinne *Storcks*, sondern der *Chamberlain*schen Grundlagen genommen.

F. Rbch.

Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik. XII u. 316 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903.

Das Werk kann als von den Lesern *Riemanns* lange erwartet aus den Gründen bezeichnet werden, welche S. 19a dieses Jahrgangs angedeutet wurden: weil nämlich eine systematische Darlegung der Gesetze, auf denen die (jüngeren) Phrasierungsausgaben *Riemanns* beruhen, bisher fehlte. Die »Dynamik und Agogik« ist von *Riemann* 1884 vor den Phrasierungsausgaben geschrieben worden. *Riemann* gesteht selbst im Vorwort seines neuen Werkes (S. IX) ein: »So bin ich also eigentlich erst seit wenigen Jahren bei den allerersten Anfängen angelangt, nachdem ich noch mit ganz befangenem Blick, nur geleitet von halb unbewußten künstlerischen Instinkten, bereits seit 1883 Serien von Werken der Klassiker nach einem System bezeichnet herausgegeben habe, das noch gar nicht existierte, sondern während dieser Arbeiten erst allmählich entstand.«

Nach einer Einleitung über die Grundbegriffe Tempo, Takt und Motiv entwickelt das Werk in einem ersten Teile die »Lehre von der Motivbildung in gleichen und gemischten Werten«, nämlich schlichte Unterteilung und Zusammenziehung, Konfliktbildungen bei der Unterteilung und Zusammenziehung und Polyrhythmik (»Relativität der rhythmischen Qualität«), sodann in einem zweiten Teile die »Lehre vom musikalischen Satzbau«, nämlich schlichten, erweiterten und verkürzten Bau. Im Schlußwort endlich weist *Riemann* auf das große leitende Prinzip seines gesamten Systems hin: das der fortgesetzten Unterscheidung von proposta und riposta, eines Ersten und eines Zweiten, das zu dem Ersten als Komplement in Beziehung steht.

Weiterhin charakterisiert das Werk *Riemanns* der prinzipielle, von der opinio communis abweichende Gesichtspunkt, daß es »nicht Aufgabe einer musikalischen Rhythmik sein könne, die verschiedenen in der Poesie erkennbaren Versformen und Strophenformen schematisch zu erklären«. Eindringlich warnt *Riemann* davor, bei der Darstellung der musikalischen Rhythmik von Begriffen der poetischen Metrik auszugehen, ist vielmehr der Ansicht, daß erst die musikalische Rhythmik »die Grundlagen bloßlegen müsse, auf denen auch die poetische Metrik ihren Sonderbau auszuführen hat.«

Das Werk verwendet wiederum den bereits in den »Elementen der musikalischen Ästhetik« (1900) und in der »Großen Kompositionslehre« (1902 und 1903) auftauchenden Begriff des toten Intervalls, d. h. des Intervalls, welches sich zwischen Grenztönen der Motive befindet und daher nicht als Melodieschritt empfunden wird, einen Begriff, den *Riemann* von *Nietzsche* und indirekt von *Wagner* konzipiert zu haben erklärt.

Dieser Grundbegriff, zu dem hier *Riemann* vorgedrungen ist, hat insofern ein besonderes kritisches Interesse, als sich an ihm, eben weil es ein Grundbegriff ist, der nur relative Wert der Phrasierungstheorie *Riemanns* zeigen läßt. Man nehme folgendes Beispiel — das natürlich nicht ein Beispiel ist, sondern ein Typus, wie der Kundige sofort erkennen wird:

Das tote Intervall liegt hinter den halben Noten. Nun aber nehme man an, der Komponist fügte im vorletzten und letzten Takte folgende Harmonie hinzu:



Daß das möglich ist, lehrt der Augenschein. Diese Harmonie aber macht das tote Intervall $d^2 - g^1$ in der untersten Stimme — lebendig. Denn das g^1 wird, des Septimenakkordes wegen, notwendig als Auflösung, das heißt, als mit dem Vorhergehenden zusammenhängend, empfunden. Daraus aber, daß das tote Intervall ohne ästhetische Störung auf das leichteste gleichzeitig lebendig sein kann, geht zwingend hervor, daß es kein absolut totes Intervall gibt. Nicht nur die Harmonik wirkt hier mit, es kommt auch die Dynamik, die Klangfarbe, der Rhythmus in Betracht. Man denke sich, daß der Komponist, etwa bei der thematischen Arbeit, mit der Relativität des toten Intervalls spielt — wie das aus jeder Beethovenschen Sinfonie mit Beispielen belegt werden kann — und jetzt seine Figuren bildet:

Hier würde *Riemann* phrasieren:

Wem das als erschöpfende Analyse des rhythmischen Gehaltes erscheint, mag sich damit begnügen: das unbeeinflußte musikalische Empfinden hält diese Phrasierung für unrichtig. Und zwar, weil sie etwas gibt, das allerdings auch, wenn auch erst im Hintergrunde, ins Bewußtsein fällt, aber dieses mit der Behauptung, daß das Bewußtsein sonst keinen Inhalt habe. Diese Behauptung aber ist offensichtlich falsch: im Bewußtsein schillert die andere Phrasierung mit, und zwar stärker als die *Riemann*sche. Und es läßt sich aus dem vorhin aufgestellten Satze, daß es überhaupt kein absolut totes Intervall gebe, der Satz folgern, daß es keine absolut eindeutige Phrasierung gibt. Vielmehr werden in der Regel mehrere Empfindungen durcheinander schillern. Die Natur ist reicher als die Wissenschaft, und die Musik ist der Natur hierin gleich. Nie geht die Natur »ohne Rest im Intellekt auf«, wie uns der große Frankfurter Philosoph lehrt. Daraus folgt, daß eine Phrasierungslehre, welche prätendiert, für den reproduzierenden oder gar für den produzierenden Musiker Imperative zu enthalten, notwendig das ist, als was ich sie S. 19a dieses Jahrgangs bezeichnet habe: vollkommen unmusikalisch. Dagegen folgt aus eben der schillernden Reichhaltigkeit, welche sich bezüglich der Phrasierung im Tonbewußtsein vorfindet, und bezüglich welcher man vielleicht sagen kann, daß die *Riemann*sche Regel von der eindeutigen Phrasierung eine überhaupt nicht existierende Ausnahme, dagegen die *Riemann*sche Ausnahme von der Doppel-Phrasierung (der man die Tripel-Phrasierung und noch weitere Komplikationen wird anreihen müssen) die Regel ist, der Wert der Phrasierungstheorie für die wissenschaftliche Analyse.

Und mit dem Hinweise auf diesen mag diese kurze Besprechung schließen. Nur eines darf sie freilich nicht unterlassen: nämlich darauf hinzuweisen, daß es für diejenigen, welche sich mit den Fortschritten der musikalischen Theorie beschäftigen, unerläßlich ist, das neue Werk *Riemanns* zu studieren. Leser, welche die »Dynamik und Agogik« nicht kennen, befinden sich dabei jetzt in der angenehmen Lage, jenes ältere Werk überhaupt entbehren zu können, ebenso wie den *Riemann-Fuchs*schen, später von *Riemann* allein umgearbeiteten »Katechismus der Phrasierung«.

Der Wagnerianer wird seine Extrafreude an der Fußnote S. VIII des »Systems« haben. Ich will sie aber nicht vorwegnehmen und es daher dem geneigten Leser überlassen, das Zitat zu realisieren. Machte doch *Riemann* uns Wagnerianern öfter eine solche Freude! An Gelegenheit dazu fehlt es doch wahrlich in keiner musikalischen Disziplin.

M. Arend.

Briefkasten.

J. V. in B. Herr C. Lehmann jun., Pianoforte-Magazin in Kaiserslautern (Moltkestraße 32) hat ein großes zweimanualiges Harmonium mit 24 Registern (Drucksystem), von Burger in Bayreuth gebaut, zu verkaufen und zwar gibt er es zum Einkaufspreis ab, weil er den Artikel aufgeben will. Vielleicht ist Ihnen damit gedient.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



VIII. Jahrgang.
1903/04.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 5.
Ausgegeben am 1. Februar 1904.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Friedrich Mann.

Von **Ernst Rabich.**

Am 1. Januar 1904 konnte der älteste Chef des Hauses Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza, der Hof- und Verlagsbuchhändler *Friedrich Mann* auf eine 25jährige Tätigkeit als Leiter der Firma zurückblicken. Die Bedeutung der letzteren an sich, insbesondere auch für unser Blatt und nicht zum wenigsten die Verdienste *Mann's* um den deutschen Buch- und Musikalienverlag legen es uns nahe, dieses Tages durch einen Rückblick auf das Leben des Jubilars zu gedenken.

Friedrich Mann wurde am 5. September 1834 in Langensalza geboren. Zu den Auserwählten gehörend, denen jeder Vogel in der Luft, jeder Baum und jeder Strauch zum Lehrer wird, brachte er es bis zu seinem 19. Jahre durch Selbststudium und Privatunterricht so weit, daß er das Seminar-Abiturientenexamen in Weißenfels mit Auszeichnung bestehen konnte. Für *Mann*, dessen Sinn von Jugend an auf das Höhere gerichtet war, hatte dieses Examen fast geringere Bedeutung dadurch, daß es ihm Amt und Brot brachte, als deshalb, weil es eine notwendige Kontrolle seiner Selbststudien war und ihn zu neuem Lernen anspornte. Sowohl als Hauslehrer in einer adligen Familie Thüringens als auch später im Schuldienste seiner Vaterstadt bereitete er sich zu einer weit schwierigeren Prüfung vor, die er allerdings nicht vor einer Kommission, sondern vor sich und der Öffentlichkeit abzulegen hatte. Daß er auch diese glänzend bestanden hat, bezeugt seine Stellung in der pädagogischen Welt und die Blüte des Geschäfts, dessen Seele er seit 25 Jahren ist. Ernsthafte Studien in der französischen, englischen und deutschen Sprache erschlossen ihm neue Gebiete des Wissens, und die eingehende Beschäftigung mit der Philosophie

gab ihm jene reife und abgeklärte Weltanschauung, die nur der sich zu eigen machen kann, welcher gelernt hat, den Blick von der Einzelerscheinung loszulösen und auf den Zusammenhang der Dinge zu richten. Die Philosophie war ihm nicht nur ein Mittel zur höheren Erkenntnis, sondern auch wesentlich eine Bildnerin seines Charakters. Ihr Einfluß äußerte sich entschieden in den Worten, welche der seit 1888 an Netzhautablösung Leidende vor einer längeren Reihe von Jahren einem Freunde sagte: »Ich weiß bestimmt, daß ich blind werde, aber ich sehe diesem Schicksal mit Ruhe entgegen!« Der erste Teil dieser Voraussage ist leider fast vollständig eingetroffen, aber auch der Triumph über das Unabänderliche ist ein vollständiger: die schöne Harmonie seines Wesens erlitt keinen Abbruch, und die Heiterkeit der Seele blieb.

Schon als Lehrer trat *Mann* in intime Beziehungen persönlicher und geschäftlicher Art zum Besitzer des »Verlagscomptoirs« Hermann Beyer, dessen Tochter seine treffliche Gattin wurde. Die Herausgabe der »Bibliothek pädagogischer Klassiker«, 1869, die in der deutschen Lehrerwelt eine glänzende Aufnahme fand, die Begründung der »deutschen Blätter für erziehenden Unterricht« (1873), die Herausgabe von Pestalozzis Werken durch *Friedrich Mann* bilden wichtige Punkte in der Entwicklung des Verlagshauses Hermann Beyer. Nachdem im Jahre 1877 *Hermann Beyer* gestorben und sein Sohn *Albin Beyer*[1]) hoffnungslos erkrankte, war *Mann* gezwungen, aus dem ihm liebgewordenen Schuldienste auszuscheiden und die Leitung der Firma zu übernehmen. Es geschah dies am 1. Januar 1879. Den pädagogischen und philosophischen Verlag brachte *Mann* zu hoher Blüte. Die besten Federn stellten sich ihm zur Verfügung, wir nennen nur die Namen Stoy, Ziller, von Sallwürk, Rein. Ein großartiges Unternehmen war die Herausgabe von Herbarts sämtlichen Schriften durch Dr. Kehrbach. Auch Prof. Dr Reins Encyklopädisches Handbuch der Pädagogik, an dem mehr als 250 angesehene Schriftsteller gearbeitet haben, ist ein glänzendes Zeugnis für die Leistungsfähigkeit der Firma. — Der Einfluß *Manns* zeigte sich nicht nur im Buchverlag, sondern auch im Musikalienverlag. Er selbst gab heraus ein »Archiv klassischer Kompositionen für eine und zwei Violinen, für Violine und Pianoforte sowie für Streichquartett«, ferner die »Pianofortebibliothek« (Klassische Kompositionen für Klavier zu 2 u. 4 Händen) und »Klassische Kompositionen« für Klavier, von Clementi bis Beethoven progressiv fortschreitend (6 starke Bände), daneben auch kleinere Werke, die teilweise eine ungewöhnlich hohe Auflagezahl erreicht haben. Daß *Friedrich Mann* auch an der Begründung der Blätter für Haus- und Kirchenmusik hervorragenden Anteil hatte, wurde von uns früher schon an dieser Stelle erwähnt.

Selbstverständlich kann ein so umfangreiches Geschäft — das allein 4 Zeitschriften verlegt, eine eigene Druckerei, Notenstichanstalt und Buchbinderei, sowie eine Anstalt für Lithographie besitzt — nicht in allen seinen Teilen von einem Manne geleitet werden. In seinem Schwager, dem Hofbuchhändler *Hugo Beyer*, und in seinem Sohne, dem Hofbuchhändler Dr. *Georg Mann*, beide Teilhaber der Firma, fand *Friedrich Mann* hervorragend befähigte und tätige Mitarbeiter. Der frühe Tod des letzteren war ein schwerer Verlust für das Geschäft, ein noch schwererer für das Vaterherz, das sich nun um so inniger dem zweiten Sohne Dr. *Albert Mann* anschließt, der mit Erfolg bemüht ist, auch im Geschäft die Lücke auszufüllen, die durch den Hingang des Edlen entstanden ist.

[1]) *Albin Beyer* starb 1. September 1880.

Die Ballade in der Musik.

Von **A. König**.

(Fortsetzung.)

Mustergültige Formen im Bereich der Ballade hat uns erst *Löwe* geschenkt, indem er die freilich von *André* und *Zumsteeg* schon vorgeahnten Formen je nach Bedürfnis anwandte, zu wirklich einheitlichen Schöpfungen ausbildete und diese Formen mit einer musikalischen Sprache erfüllte, die einen neuen, echten Balladenstil bedeutete. Unendlichen musikalischen Reichtum goß der Meister vielfach in die schlichte Form des Liedes. Aber die immer sich wiederholende Strophe konnte ihm nicht genügen; das Prinzip der Variation half ihm für seinen Inhalt die entsprechende Form bilden. So wurde unter Beibehaltung der Grundmelodie jede neue Strophe durch kleine geistreiche Änderungen dem Inhalt des Gedichtes angepaßt. In dieser Art schuf der Meister eine Reihe seiner schönsten Gesänge. Überall ist auch *Löwe* nicht mit dem anspruchslosen Strophenlied ausgekommen; der Reichtum mancher Texte hat die knappe Form gesprengt, und unter *Löwes* Händen entstanden große, durchkomponierte Scenen, deren meisterhaften Typus wir in Archibald Douglas bewundern. Aber selbst in diesen größeren Gebäuden ist der Künstler bemüht, die Einheitlichkeit durch möglichst langes

Festhalten einer Melodie zu wahren. Führt aber die Handlung zu neuen Personen und Gegenden, so schmiegt sich die Musik diesem Wechsel durch neue Melodien, andere Tonarten und Tempi an. Eingeschobene kleinere Sätze erzählenden Charakters — Episoden — heben sich von den übrigen Teilen des Gedichtes ab, und doch fehlt nirgends Fluß und Einheitlichkeit. So ist die durch *Löwe* wohl endgültig festgestellte Form der Ballade jener durchkomponierte Satz, welcher bei aller klaren und gegensätzlichen Gliederung als ein einheitlich verschmolzenes Ganzes erscheint, der einerseits seine formale Gestaltung dem tiefsten Eindringen in den Text verdankt und der doch andrerseits die rein musikalischen Gesichtspunkte der tonalen und motivischen Einheitlichkeit, der Steigerung und des Gegensatzes nicht aus den Augen verliert. Immerhin ist diese Form eine freie, nicht konventionell festgelegte, wie Menuett, Hauptform usw. und mußte gerade deshalb dem modernen Geiste mit seiner freiheitlichen Entwicklung auf dem Gebiet der sinfonischen Dichtung sympathisch erscheinen. Wie man noch 1835 über die Balladenform gedacht, darüber höre man die Encyklopädie von Schilling: Die Ballade »muß wie alle Vokalmusik dem Gedichte vollkommen angemessen sein, diejenigen Komponisten aber, welche dies so verstanden, als wenn allen und jeden Stanzen, wenigstens den meisten, eine besondere Musik untergelegt werden müsse, sind vorzüglich schuld daran, daß wir die Ballade nun fast zur Seite gelegt haben.«

Die von *Löwe* in der Hauptsache festgestellte Form wurde von *Plüddemann*, dem »Dritten im Bunde«, nicht wesentlich geändert oder vervollkommnet. *Plüddemann*, von manchen begeisterten Verehrern *Löwe* gleichgestellt, hat genau gewußt und ausgesprochen, daß *Löwes* eigenstes Wesen, seine Formvollendung und Melodienfülle, seine aus der Klassizität herausgewachsene und doch wieder so glücklich von romantischem Geist durchdrungene Art des Komponierens in dieser Weise nicht wiederkommen konnte. Die beiden Musiker sind vielmehr in mancher Hinsicht einander entgegengesetzte Pole, *Löwe* nach dem sangesfroheren Süden, *Plüddemann* nach dem strengeren Norden zeigend, *Löwe* am freiquellenden Gesang wie ein Naturkind sich erfreuend, *Plüddemann* dem herberen rezitativischen Arioso Wagners den Vorzug gebend — beide aber einander nicht unwert. *Plüddemann* hat als Kind seiner Zeit Wagners Ideen nicht widerstreben können; das Vorbild des Meisters hat bei ihm große Kraft des rezitativischen Gesanges und damit zusammenhängend vorzügliche Deklamation gezeitigt; aber wo die eine Wagschale steigt, sinkt die andere: *Löwes* Melodienfülle und seine Meisterschaft in der tonmalenden Begleitung hat *Plüddemann* nicht erreicht. In der Form aber ist dieses Künstlers Streben von Anfang an offenbar darauf gerichtet, auch Balladen von bisher zu groß befundenem Umfang musikalisch zu bezwingen. Der Kampf gegen die Riesen war teilweise von sichtlichem Erfolg — andrerseits, wie im »Taucher«, doch kein offenkundiger Sieg. Wo aber wie im Wilden Jäger ein völliges Gelingen zu verzeichnen ist, beruht es auf einer klaren, Gegensätze heraushebenden Gliederung des Gedichtes, sowie in einer bewußten Anwendung des Leitmotivs, womit *Plüddemann* wiederum die Ballade dem modernen Musikdrama nähert. So bestehen die Verdienste *Plüddemanns* in formaler Beziehung darin, dem ausdrucksvollen Rezitativ (rezitativisches Arioso) gemäß dem epischen Grundcharakter der Ballade zu größerer Geltung verholfen, Balladen großen Umfangs komponiert und das Leitmotiv auch in der Ballade zu bewußter und konsequenter Anwendung gebracht zu haben.

Mit der Form allein ist das Wesen der Ballade so wenig erschöpft, als man z. B. ein Tonstück in der bekannten dreiteiligen Form unter allen Umständen ein Menuett nennen kann. Das Wesen der Ballade liegt vielmehr im Stil, in der Melodiebildung. Auch hier gibt die Entwicklung der ganzen Gattung uns Fingerzeige. Das Eingehen auf alle Einzelheiten der bewegten Handlung hat von Anfang an einen eigenen Balladenstil geschaffen, der am klarsten wird durch Feststellung der Unterschiede zwischen Ballade und Lied. Die Innerlichkeit des Gefühls, das Verweilen in einer Stimmung, wie es sich im Lied ausspricht, ließ freiquellende, tief lyrische, im ununterbrochenen Fluß hinströmende Melodik hervorsprudeln, die gerne in vielfachen Wiederholungen die Stimmung festhielt. Die fortschreitende Handlung der Ballade, die großen Taten ihrer Erzählung, die jäh sich zuspitzenden Ereignisse drängten zu einer mehr gegliederten Melodie, die sich nicht durchweg an Wiederholungen genügen ließ, zu einer ruhigen, nicht immer auf den Schwingen des Gefühls emporschwebenden Melodie, die allerdings zeitweise viel rascher als im Lied zu dramatischer Höhe ansteigen kann. Teilweise kann sich die Balladenmelodie nicht von einer gewissen Sprödigkeit frei machen, die von den Sängern des Konzertsaales gefürchtet ist, weil dem Publikum zumeist nur das Sinnenfällige zusagt.

Nicht ohne Einfluß auf diese gemessene Ruhe der Balladenmelodie ist ohne Zweifel das Versmaß der meisten Dichtungen geblieben: leidenschaftslos dahin fließende epische Strophen, vielfach vierfüßige Zeilen. Mit ganz kurzen Versen weiß der oft pathetische Inhalt der Ballade nicht leicht auszukommen. Der größere Schwung der musikalischen Linie, wie er durch die längeren Verszeilen bedingt ist, muß von vornherein den Ton der Ballade dem Ernsteren, Feierlicheren zuneigen.

Auch die Äußerlichkeiten der Handlung waren nicht belanglos für den Balladenstil. Wo die Epik zum trocken spröden Erzählerton herabsinkt, verliert sie die Zauberformel, mit der sie musikalische Schätze heben könnte, und weil der lyrische Untergrund fehlt, der den Tondichter zum Schaffen begeistert, muß letzterer manchmal den Verstand auf die Suche schicken, um Anknüpfungspunkte zu finden. Wenn der Erzähler nicht eine echte Frühlingsstimmung zu erwecken vermag, so redet er wohl vorübergehend, ungewollt vom Schwalbengezwitscher — und der Komponist ergreift's mit sicherem Blick und läßt in seiner Musik lustig die Schwalben zwitschern. So entstand die Tonmalerei. Das Lied bedarf ihrer nicht, hier ist alles Stimmung, voll aus dem Inneren quellend. Um so mehr hat sich die Ballade der Tonmalerei bemächtigt, um die Oasen der trockenen Erzählung mit freilich oft nur künstlichen Märchenblumen zu beleben. Schon bei dem alten *Zumsteeg* finden wir diese Malerei. Vollständig für die Ballade dienstbar gemacht hat sie erst *Löwe*. So wie er hat keiner den Klängen der Natur gelauscht, wie er sie keiner an die Saiten des Klaviers zu bannen gewußt. Ob er das Säuseln des Windes, das Klagen der Memnonssäule, das Klingen der Glöckchen schildert, überall bleibt er gleich charakteristisch. Darin übertrifft er wohl selbst noch Schubert, den im Melodienreichtum ihm sonst so verwandten Sänger.

Auch das Leitmotiv ist ein Stück Tonmalerei; es will das Charakteristische einer Begebenheit, einer Person, einer Idee in Klängen festhalten und durch stete Wiederkehr am geeigneten Ort eine Stütze für das musikalische Gebäude bilden. Die Ballade ist im ganzen für die Verwendung des Leitmotivs ebenso günstig wie das Drama, und es hat keineswegs Wagners theoretischen und praktischen Vorbildes bedurft, um etwas dem Leitmotiv Ähnliches in der Ballade entstehen zu lassen. Allerdings ist erst seit Wagner, hauptsächlich durch *Plüddemann*, das Leitmotiv für die Ballade in größerem Umfange ausgebeutet worden, und eine moderne Ballade von einigem Umfang wird sich kaum des Leitmotivs begeben. Aus grauem Altertum hat die Ballade ein Ausdrucksmittel herüber gerettet, das — der Idee des Leitmotivs vollständig entsprechend — trefflich befähigt ist, der wechselvollen und länger andauernden Ballade die musikalische Einheit zu sichern: es ist der Kehrreim. Wie eindringlich wirkt doch dies Kunstmittel in *Löwes* Ballade Der gefangene Admiral! Wie das Leitmotiv im kleinen, gewissermaßen als musikalischer Keim, immer wieder erscheint, so faßt oftmals der Kehrreim den Grundgedanken der Ballade in einem etwas größeren Gebilde, einem sprachlichen und musikalischen Satze zusammen, der in mehr mechanischer Weise am Ende der Strophe eindringlichst wiederkehrt. Eine Untersuchung des Kehrreims nach seiner sprachlichen und inhaltlichen Seite wäre sehr interessant, würde aber kaum in Bezug aufs Musikalische zu besonderen Ergebnissen führen. Jedenfalls wird ein vorhandener Kehrreim zugleich eine musikalische Steigerung bedeuten, entweder den Übergang vom mehr rezitierendem in den ariosen Gesang oder, wenn der Ballade schon von Anfang an mehr Kantilene eigen, ein Erheben zu höchster musikalischer Kraft. Dagegen ist die ursprüngliche Bedeutung des Kehrreims, die Wiederholung eines gleichbleibenden Gedankens vom ganzen Chor, in der Soloballade völlig verloren gegangen und nur in ganz vereinzelten Werken dieser Gattung, z. B. in Schumanns Roter Hanne, noch erhalten.

Soweit die Melodie; hat die Ballade noch andere musikalische Eigentümlichkeiten?

Die moderne Entwicklung der Musik wie der Malerei hat sich — bei ausgesprochener Vernachlässigung abgeschlossener Formen — in reicher Entfaltung äußerer Mittel kundgetan: Die Harmonien sind bis zu unerhörten Mißklängen fortgeführt, die Instrumente zu raffinierten Zusammenklängen verwendet worden. Demgemäß mögen auch moderne Balladen eine reichere Harmonisierung zeigen. Im Wesen der Ballade ist dies nicht unbedingt begründet; die Mittel der Melodiebildung sind meist zur Charakterisierung hinreichend, wie *Löwe* schlagend dargetan hat. Im allgemeinen steht dem so ernsten, selbst tragischen Charakter der Volksballade jenes Moll so gut, das *Riehl* ein hartes, männliches nennt, grundverschieden von dem so sehnsüchtig weichen Mollgesange der slavischen Volkslieder. Dieses Moll vermag freilich Edelsteinen verschiedenster Farbe eine wirksame Fassung zu geben; Verzagtheit und männlicher Trotz spiegeln sich in diesem Moll, und selbst der Ausdruck graziöser Heiterkeit ist ihm nicht verwehrt. Unsere Komponisten haben aber keineswegs die Verwendung des Moll zu einem Charakteristikum der Ballade gemacht. Aus dem epischen, zur Tonmalerei drängenden Grundzug der Ballade möchte es eher zu erklären sein, wenn sich der Komponist instrumentaler Symbolik bedient und die Zeichnung der Ballade mit der Farbe klanglicher Wirkungen belebt. So haben denn auch einige neuere Tonsetzer Balladen mit Orchester geschrieben, und auch die *Plüddemann*schen Kompositionen waren meist so gedacht. Nun stellen sich der Ausführung solcher Werke zur Zeit bedeutende Schwierigkeiten entgegen; die Konzertorchester sind wenig auf ein verständnisvolles Begleiten, besonders des Rezitativs, eingerichtet, und der Sänger kommt ohne den schwerfälligen und kostspieligen Apparat des Orchesters leichter durch die Welt. Zudem genügt's den meisten Sängern, wenn sie ihre Stimme

hören lassen können, — und dazu langt ja auch ein Klavier.

Was nun das Verhältnis der Ballade zum musikalischen Drama betrifft, so kann man sagen, daß in der Ballade zwar zweifelsohne dramatisches Leben pulsiert, daß sie sich aber trotzdem nicht zu der selbständigen Charakteristik und den schroffen Gegensätzen der Bühnenmusik hinreißen lassen darf. Nicht die scharfe Zeichnung der Einzelcharaktere, wie sie etwa *Mozart* so unübertrefflich in seiner Zauberflöte gegeben, ist Sache der Ballade; vielmehr muß stets der epische Grundton bei allen Gegensätzen im einzelnen die musikalische Einheit herstellen. Und darin hat z. B. *Spitta* recht, daß bei aller Eindringlichkeit und Deutlichkeit, mit welcher die Tonbilder und die Situationsmalerei in *Löwes* Balladen zur Geltung kommen, doch alles der Grundempfindung des Ganzen untergeordnet ist. Daher bei aller sonstigen Verwandtschaft in *Webers* Situationsmalerei keckere Striche und leuchtendere Farben zu finden seien als in der *Löwe*schen.

Spät haben die Komponisten den Weg zur Ballade gefunden; dafür konnten sie sich die Erfahrungen der Musikgeschichte zu nutze machen und manche Irrwege vermeiden. Daß man aber im Publikum über den Balladenstil so wenig im klaren ist, und daß unsere Ästhetiker etwas scheu an der Blume vorübergehen, die nach ihrem *Linné*schen System ein »Kreuz«-Blütler zu sein scheint, darüber darf man sich fast wundern. Nach den obigen Darlegungen darf man den Begriff Ballade so fassen: Die Ballade ist eine musikalische Komposition für eine Singstimme mit Begleitung hauptsächlich des Klaviers oder auch des Orchesters, deren stofflicher Untergrund eine dichterische Ballade oder Romanze ist. Die nicht feststehende Form wächst aus dem Bau der Dichtung heraus und schwankt zwischen variierter Strophenform, durchkomponiertem Lied und dramatischer Scene mit deutlicher Beziehung darauf, ob lyrische Grundstimmung, epische Detailschilderung oder dramatische Bewegung überwiegen. Entsprechend der Hoheit des Stoffes, die im ganzen der Balladendichtung den Stempel aufdrückt, liebt die Balladenkomposition ernste, edle Melodien von gemessener Bewegung; Ausnahmen gibt's hier wie überall. Gemäß dem Wesen der Dichtungsart zeigt auch die Musik der Ballade deutlich epische, lyrische und dramatische Momente in der Weise, daß die Ruhe der Epik der hervorstechende, zusammenhaltende Grundton ist, dem das Lyrische immer wieder wärmere Färbung leiht, während das Dramatische in dichterischen und musikalischen Höhepunkten zum Durchbruch kommt. Dem Epischen dient das Rezitativ und die Sprachmelodie, dem Lyrischen die eingewobene liedmäßige Melodie und die Tonmalerei, dem Dramatischen mehr das Leitmotiv; indes möchte letzterer Satz nur ganz allgemeine Geltung beanspruchen. Vom Lied unterscheidet sich die Ballade durch die reicher gegliederte Form, während ihr dagegen die Einheitlichkeit und tiefe Empfindung der Liedmelodie mangelt. Vor dem Drama genießt die Ballade den Vorzug, die Hauptpunkte einer Handlung in schlagender Kürze darzustellen, während ihr andrerseits die Lebendigkeit und Sinnenfälligkeit des Dramas abgehen. So steht die Ballade zwischen Lied und Drama, mit beiden, wie *Plüddemann* hübsch sagt, ein großes Crescendo bildend.

Aus dem Wesen der Ballade ergeben sich auch die Anforderungen, die sie an den Sänger stellt. Sie sind keine geringen; der Vortrag der Ballade verlangt neben dem fühlenden einen denkenden Künstler, neben dem lyrisch empfindenden einen Sänger mit dramatischem Darstellungsvermögen, einen universell gerichteten Geist. Die Kraft klarer plastischer Gliederung muß sich mit dem Vermögen einheitlicher Gestaltung paaren. Allzuleicht verlockt die große Ballade den Sänger zu einer Detailschilderung, die einer einheitlichen Wirkung gefährlich wird. Der dramatische Gehalt läßt den Darsteller oft allzu grelle Lichter aufsetzen und dadurch den epischen Grundcharakter der Ballade verwischen: Zwei Richtungen bekämpfen sich in Theorie und Praxis: Die eine, z. B. von *Wossidlo* vertretene, will durchaus den Vortrag der Ballade dramatisch gestalten, die andere erinnert sich des epischen Ursprungs dieser Form.

Löwe scheint als ausübender Künstler mehr den epischen Grundzug der Ballade betont zu haben, denn nach einem von *Plüddemann* mitgeteilten Ausspruch der Frau v. Bothwell, einer Tochter *Löwes*, soll der Komponist seine schaurig dramatische Ballade Edward fast lächelnd vorgetragen haben. Man wird nicht eine der beiden Vortragsarten geradewegs verwerfen wollen. Freilich sollte der Hörer dem Künstler genug Phantasie entgegen bringen, um die Traumwelt der Ballade zu verstehen und auch durch schlicht epischen Vortrag sich fortreißen zu lassen. Verwerflich ist's aber wohl nicht, wenn der Vortragende durch maßvolle Accente der Vorstellungskraft des Hörers zu Hilfe kommt. Der schauspielernde Sänger wird so wenig den Beifall Ernstgesinnter finden als der mimende Rezitator, und doch werden leise Andeutungen nicht unwillkommen sein; nur mag der feine Künstler ganz starken theatralischen Wirkungen aus dem Wege gehen. Mich dünkt der Streit unnütz; eine starke Individualität, wie sie zu kongenialem Nachschaffen einer Ballade nötig ist, wird im Vortrag durch die eigene persönliche Auffassung hinreißen — und »der Lebende hat recht«.

Im Volkston.

Als nach Pfingsten v. J. der durch verschiedene Unternehmungen bekannt gewordene Chef-Redakteur der »Woche«, Herr **August Scherl**, ein Preisausschreiben »zur Pflege des deutschen Volksliedes« zur Beteiligung in unbeschränktem Wettbewerb erließ, hat er von vornherein wahrscheinlich nicht eine so kolossale Beteiligung erwartet, wie sie sich später herausgestellt hat.

Nachdem nun 8859 Kompositionen eingegangen waren, übergab er dieses ungeheure Material »zum Zweck einer möglichst gründlichen Prüfung« einer Kommission, welche aus drei Abteilungen bestand, deren erste »die gänzlich unbrauchbaren, die zweite die berücksichtigungswerten und die dritte die zur engeren Wahl kommenden Arbeiten umfaßte.« Die Nummern der ersten Kategorie zählten nach Tausenden, die der beiden andern nach Hunderten. Fünf sachverständigen Preisrichtern war es vorbehalten, die 30 besten Kompositionen herauszufinden. Daß unter diesen Umständen in der verhältnismäßig so kurzen Zeit von ca. 6 Monaten die 30 preisgekrönten Lieder schon im Druck vorliegen konnten, wird vielen ein Rätsel bleiben.

Mit dem Geleitsworte, welches diesem zweiten Hefte »Im Volkston« durch Herrn Professor Dr. *Krebs* vorangesetzt ist, wird sich jeder einverstanden erklären, auch mit der Ansicht, daß fünf andere Sachverständige sicher zu andern Resultaten gekommen sein würden.

Schauen wir uns nun einmal das Heft mit den 30 preisgekrönten (je 100 M) Volksliedern näher an, so wird obige Ansicht sehr wahrscheinlich. Durch besondere Originalität tritt kaum eins der Lieder hervor. Auf den Textinhalt scheint man wenig Rücksicht genommen zu haben, was aber bei Volksliedern von großer Wichtigkeit ist. Etwa die Hälfte sind Liebeslieder und führen Gespräche mit dem »Schatz«, ohne durch besonders charakteristische Melodie hervorzutreten. Andere Lieder treffen den leichten gefälligen Volkston, sind aber so kurz, daß es sich kaum lohnt, sie zu beginnen. So z. B. gleich das erste Lied »Lebe wohl« besteht nur aus 8 Takten, die einmal wiederholt werden. Ein anderes »In Würzburg« ist eine zehntaktige, durchaus nicht fesselnde Melodie mit 3 Strophen. Oder soll der von Anfang bis Ende darunter gelegte Orgelpunkt »es b es b« interessant sein? Auf die Dauer wird er unerträglich. — Ein »Kinderlied« befindet sich S. 45 mit einem wirklich recht kindlichen Texte:

»Ich und Du und Du und Du,
Zwei mal zwei ist viere,
Tragen Kränze auf dem Kopf,
Kränze aus Papiere;
Rechts herum und links herum
Röck' und Zöpfe fliegen.
Wenn wir alle schwindlig sind,
Fall'n wir um und liegen,
Purzelpatsch wir liegen da
Patschelpurz im Grase,
Wer die längste Nase hat,
Der fällt auf die Nase.« —

Nicht in gleich kindlichem Tone ist die Melodie gehalten, so daß dieselbe sich dem Ohre nicht leicht einprägen dürfte. Sie steht in f dur, beginnt mit dem oberen d und in der Begleitung mit einem Quintsextakkorde auf f! moduliert schon im dritten Takt nach dem Quartsextakkorde auf h und kommt dann bald wieder nach f dur zurück. — Auch Akkordfolgen, welche man den Schülern der Theorie verbietet, haben in einem andern Liede die Herren Preisrichter durchgelassen, wie es in den 3 letzten Takten S. 18 zu ersehen ist. —

Jedoch enthält das Heft mehrere relativ gute Kompositionen, welche aber ungenannt bleiben mögen, damit dadurch nicht irgendwie die »Volksabstimmung« beeinflußt wird. Herr **August Scherl** will nämlich die drei besten unter den 30 bereits preisgekrönten Liedern noch mit Prämien von 3000, 2000 und 1000 M belohnen, und es hat jeder Käufer dieses zweiten Heftes das Recht, auf einer beigegebenen Karte drei als besterkannte Lieder zu bezeichnen. Dies wird »Volksabstimmung« genannt. — Warum macht es Herr August Scherl hier nicht ebenso, wie er es bei dem ersten Hefte gemacht hat? Wir lesen darüber in dem Vorwort zum zweiten Hefte: »Als wir vor etwa einem halben Jahre als Sonderheft der »Woche« eine Liedersammlung veröffentlichten, die unter dem Titel »Im Volkston« 30 neue Werke der ersten (!?)[1] deutschen Komponisten vereinte, da schwebte uns als schöner Endzweck die Hebung der Sangeslust im Volke, die Wiedererweckung des Interesses für das deutsche Volkslied vor. Deshalb erbaten wir von den Komponisten, die wir zu dieser Arbeit herangezogen, leicht sangbare echt volkstümliche Melodien. In der Hauptsache wurde diese Aufgabe auch erfüllt, aber als wir im Frühjahr mit freundlicher Hilfe vornehmster Gesangskräfte ein Wohltätigkeitskonzert im Neuen Königl. Opernhause veranstalteten, um jene Lieder der Öffentlichkeit vorzuführen, da stellte sich doch heraus, daß so manche der hocherfreulichen Schöpfungen mehr musikalisches Kunstwerk als schlichtes, leicht im Gedächtnis haftendes und leicht sangbares Volkslied war.« — Eine gleiche Probe mit den preisgekrönten Liedern des zweiten Heftes wäre gewiß ausschlaggebend gewesen. —

Da verschiedene der Herren Preisrichter es bedauert haben, dies oder jenes Lied nicht berücksichtigen zu können, das aus gewissen äußeren Gründen abzulehnen war, so will nach einer Notiz in No. 50 der »Woche« Herr August Scherl jetzt noch ein drittes Heft folgen lassen, welches eine Auswahl leicht sangbarer und hübscher Lieder vereinigt. Ihnen sollen einige andere hinzugefügt werden, die, ohne die Mehrheit zu finden, doch von einigen Sachverständigen so günstig beurteilt wurden, daß anzunehmen ist, es werde durch ihre Aufnahme in die neue Sammlung vielen Sangeslustigen ein Vergnügen bereitet werden. — Nun, wir wünschen dies von ganzem Herzen. R. Th.

[1] Unter diesen **ersten** deutschen Komponisten befinden sich allerdings auch einige, welche in der Musikwelt wenig oder gar nicht bekannt sind.

Lose Blätter.

Kirchenchor und Dirigent.

In seinem Vortrage »Kirchenchor und Dirigent«, der bei A. Ludwig in Öls im Druck erschienen ist (Preis 40 Pf.), verlangt Musikdirektor *Dercks* in Breslau vom Dirigenten folgendes:

Ein feines musikalisches Gehör, damit er beurteilen kann, ob die gesungenen Töne rein, richtig und wohlklingend sind;

ein sicheres Gefühl für Takt, Rhythmus, Phrasierung und Tempo;

Kenntnis in der Technik des Taktierens;

Kenntnis in der Harmonielehre, im Kontrapunkt und Formenlehre;

Kenntnis in der einschlägigen Literatur;

und bei Auswahl der Gesänge

ein entwickeltes ästhetisches Gefühl;

Kenntnis der Stimmorgane und ihrer Verrichtungen bei der Bildung des Tones bezw. der Vokale, Umlaute und Konsonanten; doch auch

Kenntnis des Umfanges und des Charakters der Stimmen, des Umfanges der Register sowie deren Ausgleichung, und nicht zuletzt

Kenntnis des richtigen und sinngemäßen Atmens; weiter eine vollkommene geistige Beherrschung des einzuübenden Chores;

eine vorgeschrittene Fertigkeit im Klavierspiel,

ein systematisches Vorgehen bei der Einübung; —

und damit nicht genug,

erwartet man von einem guten Dirigenten,

daß ihm ein lebhaftes, frisches Temperament zu eigen sei neben unermüdlicher Geduld, rastlosem Fleiß, Sicherheit und Bestimmtheit im Auftreten;

daß er gute Disziplin zu halten verstehe, ohne den gestrengen Herrn zu spielen;

daß er sich kurz, klar und überzeugend mitteile;

und daß er etwa zu befürchtenden oder plötzlich eintretenden Unsicherheiten und Schwankungen mit geeigneten Mitteln begegnen könne;

und da der Dirigent

bis auf verschwindende Ausnahmen nebenbei Organist ist, so erwartet man,

daß sein Orgelspiel nicht nur der Gemeinde, zu gute kommt, indem es einen trostlosen oder toten Gemeindegesang nicht aufkommen läßt, sondern auch dem Kirchenchor einen Gewinn bringe.

Da der Verfasser sich darüber klar ist, daß der heutige Musikunterricht im Seminar nicht genügt, Musterdirigenten auszubilden, so hält er eine Vertiefung des Seminar-Musikunterrichts für notwendig und sagt darüber das Nachfolgende:

Schon seit einer Reihe von Jahren und namentlich seit den ministeriellen Verfügungen vom 15. Oktober 1872 (betr. den Abteilungsunterricht von je 5 Stunden wöchentlich für die beiden unteren Kurse und 3 für den Oberkursus und betreffend die Aufnahme ins Seminar auch bei unzureichenden Leistungen in der Musik wegen Mangels an Gehör oder wegen ganz mangelnder Vorbereitung im Orgelspiel) tritt die Musikpflege mehr und mehr in den Hintergrund. Die wissenschaftliche Vorbildung, die ja bei dem Streben der Lehrer in nicht zu ferner Zeit zur Berechtigung des Universitätsstudiums führen dürfte, nimmt im Seminar einen immer breiteren Raum ein. Warum aber gerade die musikalische Ausbildung darunter leiden soll! Professor *Rabich*-Gotha schlägt vor, die technische Ausrüstung der Seminarzöglinge mehr als seither in den Hintergrund zu stellen: die Gymnasiallehrer erhalten nicht den fünfzigsten Teil dieser methodischen Krücken, und die Welt scheint doch recht zufrieden mit ihnen zu sein; dann könnte die Musik ihren hervorragenden Platz im Seminar wieder behaupten und die Lehrer auch in Zukunft mitwirken bei der musikalischen Ausbildung der Gottesdienste. Die Befürchtung, die sich aus den letzten Worten des Professor *Rabich* zu erkennen gibt, ist nicht grundlos. Man wünscht jetzt vielfach die Trennung des Schul- und Kirchendienstes und Ausschließung des Orgelunterrichtes aus dem Seminar. Ich kann mir aber nicht denken, daß Staat und Gemeinde auf die Hilfe der Lehrer als Kirchenmusikbeamte, namentlich auf dem Lande und in kleineren Städten, verzichten möchten. Gerade die Lehrer stehen mitten im Volksleben und erfreuen sich allgemeiner Achtung. Als Gesanglehrer der Schule wissen sie später die musikalischen Kräfte zusammenzuraffen und bei ihrem Einfluß zusammenzuhalten. Wird sich am Orte eine andere geeignete Kraft finden? Schwerlich; oder will man geeignete Musiker heranziehen? Da wird man zur Zeit zu suchen haben, da nicht viele auf ein solches Amt zugeschnitten sind; zudem müßte doch die Stelle ihren Mann ernähren, denn das Stundengeben wird an kleineren Orten nicht gerade viel einbringen. Allem Anscheine nach ist auf die Mitwirkung der Lehrer nicht sobald zu verzichten. Dann aber muß der ungenügenden musikalischen Ausbildung am Seminar ein Ende gemacht werden. Die Seminarmusiklehrer können natürlich für dieselbe nicht verantwortlich gemacht werden; sie tun wie früher voll und ganz ihre Schuldigkeit; aber sie beklagen aus dem Grunde ihres Herzens, daß die Musikausbildung auf dem Seminar durch die bestehenden Verhältnisse an die Wand gedrückt und die Musik bei den gesteigerten Anforderungen für die wissenschaftlichen Unterrichtsfächer zum Nebenfach herabgesetzt ist. Eine baldige Änderung ist dringend geboten. So lange das Seminar die zwiefache Aufgabe hat, Lehrer und Kantoren zu bilden, so lange muß die Musik ein Hauptfach sein und bleiben.

Zunächst muß bei der Aufnahme ins Seminar auf eine bestimmte musikalische Vorbildung gesehen werden, derzufolge der Unterricht schon in den Präparandenanstalten eine angemessene Pflege zu finden hat. Schon der Eintritt in diese Anstalten wäre abhängig zu machen von einer, wenn auch bescheidenen Fertigkeit im Klavier-, Orgel- und Violinspiel, unbedingt aber von musikalischer Anlage. Der Orgelunterricht hat hier schon in der dritten Klasse zu beginnen und nicht erst — wie jetzt — in der ersten. Die Einübung von Volksliedern und Chorälen ist mit der Präparandenbildung abzuschließen; doch dürfte es sich empfehlen, im Seminar je zwei Gesangstunden vor den Oster-, Michaelis- und Weihnachtsferien zur Repetition eines Kanons von Volksliedern zu benützen; die Choräle — weil in den Andachten gesungen — bedürfen ihrer nicht. — Die musikalische Ausbildung in den Präparandenanstalten kann aber nur dann eine wirklich bessere werden, wenn hier, wie in den Seminaren, zu Musiklehrern nur Fachmusiker zugelassen werden. Diesem gewiß höchst berechtigten Wunsche wird leider vielfach nicht nachgekommen. — Noch mag die eigentlich fast

überflüssige Bemerkung Platz finden, daß die zu Übungszwecken gebrauchten Instrumente in beiden Anstalten tadellose sein müssen. — Dispensierungen sind unstatthaft. — Wegen des gegenwärtigen Lehrermangels wird man bei der Aufnahme unter Umständen Gnade für Recht ergehen lassen müssen. Dann aber erhöhe man die Zahl der Musikstunden, statt Dispensationen zuzulassen. Die dispensierten Zöglinge gewinnen mehr Arbeitsstunden und erlangen durch fleißige Benutzung derselben leicht ein Übergewicht in den anderen Fächern. Auf die musikalische Ausbildung, die ihnen eine wenig einträgliche Organistenstelle auf dem Lande in Aussicht stellt, verzichten sie gerne. Sie ziehen die weit besseren Stellen in der Stadt vor, zumal sie sich mehr Anregung, mehr Annehmlichkeit und für die Erziehung der Kinder große Vorteile versprechen. So drängen sie auf Dispensation, wenn sie auch musikalisch veranlagt sind, und gehen für den Organistenstand verloren.

Der Musikunterricht im Seminar ist zu reformieren. Nur kurz will ich andeuten, wie ich ihn wünschte. Unbedingt muß die Musik wieder ein Hauptfach werden; die Unterrichts- und Übungsstunden sind nicht unwesentlich zu vermehren; in der Theorie der Musik ist nicht alles Heil von vierstimmigen Harmonieübungen zu erwarten; es ist, wenn auch in bescheidener Weise, der einfache Kontrapunkt heranzuziehen und im Anschluß daran die Imitation und für die Befähigteren des Oberkursus auch die Fuge. Das Kapitel der Modulation ist weitgehender und vielgestaltiger zu behandeln. Es wird die Bildung von Melodien vorzunehmen und dabei auf Motiv, Phrase und Periode ein helles Licht zu werfen sein. Es wird die einfache Liedform, das Thema mit Variationen, die Rondoform zur Durchnahme kommen müssen — überhaupt können die Formen in den Werken der Tonkunst nicht länger unbeachtet bleiben. — Der Gesangunterricht bedarf natürlich der sorgsamsten Pflege.

Eine solche Ausbildung, wie die oben gewünschte, würde für die Mehrzahl der Kantoren und Organistenstellen völlig ausreichen und könnten sich auf solcher Grundlage deren Inhaber privatim noch ein gut Stück vorwärts bringen. Sollte es aber zur Zeit weder möglich noch beabsichtigt sein, im Seminar irgendwelche Änderung in dieser Beziehung vorzunehmen, so muß unbedingt für die Weiterbildung der Kirchenmusikbeamten gesorgt werden. In Bezug auf den Gesangsstoff für den Gottesdienst weist der Verfasser auf *Bach* hin und führt dabei das Folgende aus:

Hier angelangt, ist es mir unmöglich und auch gar nicht mein Wunsch, einer Frage aus dem Wege zu gehen, die heute überaus oft auf der Tagesordnung in Kirchenmusikvereinen steht und mit deren Beantwortung hervorragende Musikgelehrte sich beschäftigen; sie lautet: Wie steht's mit der Wiedereinführung *Bach*scher Kirchenmusik in den Gottesdienst? Die Frage ist nicht neu; daß sie aber zu einer Angelegenheit des evangelischen modernen Lebens geworden ist, dürfte in erster Linie den Bestrebungen des Berliner Musikhistorikers *Philipp Spitta* zu danken sein. Seine Schriften: »Die Reform des evangelischen Kultus,« »Händel, Bach, Schütz,« »die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage« dürften auch in außermusikalischen Kreisen und gewiß an maßgebenden Stellen mit großer Aufmerksamkeit und Anteilnahme gelesen sein. In der letztgenannten Schrift weist *Spitta* in schier überzeugender Weise nach, daß *Bachs* Kantaten, Motetten, namentlich auch seine Orgelchoräle, sowie auch die Präludien und Fugen als Vor- und Nachspiele dem Gottesdienste zurückgewonnen werden müssen, und folgert: gewinnt die Kirche seine Musik zurück, so kann sie viele mitgewinnen, die jetzt draußen stehen. In *Bach* lebte der Geist der Reformation mit seiner Kraft und Streitbarkeit von neuem auf, aber auch mit seiner ganzen Innigkeit und Gefühlswärme. — Seite an Seite mit *Spitta* steht der treffliche Musikschriftsteller und Musikkritiker *Otto Gumprecht.* In seinem Buche: »Unsere klassischen Meister« finden sich gelegentlich der Besprechung der Bachschen Werke die Worte: »Man vergesse doch nicht, daß ursprünglich diese Kantaten, Passionen, Messen usw. im engsten äußeren und inneren Zusammenhang mit dem Gottesdienst gestanden, sich einem durch ihn erhobenen, auf sie vorbereiteten Auditorium darboten, daß sie, aus der Kirche in den Konzertsaal versetzt, nicht bloß eines stimmungsvollen Rahmens, sondern sozusagen ihres geistigen Resonanzbodens verlustig gingen.« — Dr. *Prüfer*, jetzt Professor der Musikwissenschaft an der Universität in Leipzig, sagt in seiner Antrittsrede: »Neben der ethisch-pädagogischen Würdigung von *Bachs* Kunst als Volkserziehungsmittel soll er auch, als der größte Meister der christlich-protestantischen Tonkunst, als der große Geistesverwandte Martin Luthers, künftig in noch viel umfassenderer Weise zur Hebung des liturgischen Geistes beitragen. — Am 17. deutschen Kirchengesangvereinstage im Juni 1902 sprach in $1^1/_2$ stündigem Vortrage *Richter*-Eisleben über das Thema: »Volkskirchenkonzert und liturgische Andachten,« worauf die Versammlung in einstimmig gefaßter Resolution ihre Genugtuung und Freude darüber ausspricht, daß in unseren Tagen auf mancherlei Weise die Bachsche Kirchenmusik wieder in den Gottesdienst eingeführt werden soll. — Wie die Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst sagt, war die Aufnahme der *Richter*schen Rede eine stürmisch dankbare; sie lasse den Gedanken zu, daß unsere kirchlichen Sängerchöre vielleicht vor einem geschichtlichen Momente stehen, vor der Erkenntnis und Erfassung neuer Aufgaben und Ziele. Mehr noch fällt ins Gewicht, daß unser Kultusminister sich für diese Bestrebungen lebhaft interessiert. In einer Verfügung an das Königliche Konsistorium in Hannover, die auch an sämtliche Konsistorien der neuen Provinzen der preußischen Monarchie ergangen ist, heißt es: »Besondere Beachtungen verdienen die in dem Referate des Königlichen Musikdirektors und Kantors *Richter* in Eisleben über Volkskirchenkonzerte und liturgische Andachten in Stadt und Land gegebenen Anregungen. Etwaige Anträge um Bewilligung eines jährlichen Beitrages zur Hebung des Kirchengesanges möchten von dem Landeskonsistorium mit Wohlwollen aufgenommen und eventuell der Beratung und Berücksichtigung empfohlen werden.« — Auch die 6. Jahresversammlung des evangelischen Kirchengesangvereins für Westfalen in Soest und der wissenschaftlich-theologische Verein in Breslau beschäftigten sich unlängst mit Bach und seiner Behandlung des Kirchenliedes bezw. mit den Pflichten der deutsch-evangelischen Kirche den Werken Bachs gegenüber. In beiden Fällen waren die mit Beifall aufgenommenen Leitsätze von Geistlichen aufgestellt und zwar vom Superintendenten *Nelle*-Hamm bezw. Pastor *Greulich*-Posen. Das läßt für die Zukunft viel Gutes erhoffen; denn den Verfall des Kantoren- und Organistenamtes hat zum großen Teil die Gleichgültigkeit der Geistlichen gegen Kirchenmusik und die Nichtbeachtung der kirchenamtlichen Tätigkeit der Kantoren und Organisten herbeigeführt.

Mit der baldigen Wiedereinführung der größeren Werke Bachs in den Gottesdienst dürfen wir freilich nicht optimistisch rechnen. Bach verlangte zur Ausführung seiner Kantaten, von denen fünf vollständige Jahrgänge auf sämtliche Sonn- und Feiertage existieren, 36 brauchbare Sänger und 20 Instrumentalisten, welch letztere bei einiger Bescheidenheit durch die Orgel ersetzt werden könnten. Werden sich die 36 brauchbaren Sänger in vielen Kirchen vorfinden? Aber selbst wenn wir diese Zahl in Anbetracht der Orgelbegleitung auf 24 herabsetzen, so wird doch mancher Chor von einer Aufführung dieser Werke abstehen müssen, da er den Bachstil nicht beherrscht. Die fünf- und achtstimmigen Motetten sind keineswegs leichter als die Kantaten und Passionen; so bleibt für kleinere Verhältnisse doch wohl nur der Choral. Beachtenswert sind die Choralbearbeitungen von *Robert Franz* und *Wüllner*. Kleinen Kirchenchören, sofern sie nicht zu weit zurückstehen, möchte ich empfehlen: Neun geistliche Lieder von Seb. Bach für gemischten Chor unter Zugrundelegung des *Rob. Franz*schen Tonsatzes, eingerichtet von *Gustav Jansen*, verlegt bei Leuckart-Leipzig. In obigem Sinne spricht sich wiederholt Professor *Ernst Rabich*-Gotha in den von ihm herausgegebenen Blättern für Haus- und Kirchenmusik aus und kommt zu dem Schluß, daß es ja nicht gerade Bachsche Kompositionen sein müssen, sondern solche im Stile und Geiste Bachs. Von der Kantate will er nur den ersten Teil und den Choral gesungen wissen; die ganze Kantate würde nach seiner Meinung wegen ihrer großen Länge die Symmetrie des Gottesdienstes stören und durch die subjektive Ausgestaltung des zweiten Teiles Störung in die Andacht bringen. — Auch diese Ansicht findet in musikalischen Kreisen vielfach Zustimmung.

So steht Meinung gegen Meinung; um zur Bildung eines eigenen Urteils zu kommen, werden die Chordirigenten gut tun, Bachsche Werke, die der Leistungsfähigkeit ihres Chores entsprechen, gelegentlich im Gottesdienst zur Aufführung zu bringen. — Am 1. Weihnachtsfeiertage brachte ich die Kantate: »Also hat Gott die Welt geliebet« im Gottesdienst zu Gehör und zwar nach der Predigt. Ich hatte den Eindruck, als wäre das die richtige Stelle und die Aufnahme eine günstige gewesen. Es dürfte die Annahme nicht unberechtigt sein, daß die Hörer, wenn sie erst wieder vertraut geworden sind mit Bachs Werken, sich auch an ihrem eigenartigen Reiz erfreuen und erbauen werden.

Noch viel des Belehrenden und Anregenden bringt der Vortrag, so spricht er über den Dirigenten als Organisten, über das *Becker*sche Choralbuch, über Kenntnis des Dirigierens. Bildung eines Kirchenchors (sehr vernünftig wird nur der bezahlte Kirchenchor empfohlen) und manches andere. Wir werden auf einzelne Punkte in einer der nächsten Nummern zurückkommen. R.

Der Fall Staegemann,

eine Nachlese.

Von M. Arend.

Am 29. August 1903 erschien im »Leipziger Tageblatt« und in der »Leipziger Zeitung« und am 31. August im »Deutschen Reichsanzeiger und Königlich Preußischen Staatsanzeiger« als Bekanntmachung des Königl. Amtsgerichts Leipzig äußerlich unscheinbar und auf wenigen Zeilen das Inserat:

»In das Handelsregister ist heute eingetragen worden:
1) auf Blatt 11892 die Firma Direktion der vereinigten Leipziger Stadttheater Max Staegemann in Leipzig. Der Geheime Hofrat Herr Max Oskar Staegemann in Leipzig ist Inhaber;
2) auf Blatt 11893 die Firma Vereinigung deutscher Parket-Fabriken [usw. bis 4)].
Leipzig, den 27. August 1903.
Königliches Amtsgericht. Abt. II B.«

Dieses Inserat, das sich so unscheinbar im »Deutschen Reichsanzeiger« ausnimmt, war jedoch der Schlußakt eines sehr lebhaften Kampfes um die Frage »Ist ein Theaterunternehmer Kaufmann im Sinne des Handelsgesetzbuches oder nicht?« Direktor *Staegemann* hatte sich auf den Standpunkt gestellt, daß er nicht Kaufmann sei, weil seine Tätigkeit in erster Linie auf die Weckung und Pflege des Kunstsinnes des Publikums gerichtet sei, das Oberlandesgericht Dresden hat sich in dritter und letzter Instanz auf den entgegengesetzten Standpunkt gestellt, und Direktor *Staegemann* hat darauf seine Firma im Handelsregister eintragen lassen, wie das an die Spitze gestellte Inserat zeigt. Der Kampf und sein Ausgang sind mit rein juristischen Mitteln geführt worden, haben aber ein erhebliches Kunstinteresse.

Tun wir zunächst einen kurzen Gang durch die Werkstatt der in Frage kommenden juristischen Begriffe!

Nach § 2 des Handelsgesetzbuches werden gewisse gewerbliche Unternehmen dadurch zu Handelsgewerben, und verleihen dem, der sie betreibt, also die Kaufmannseigenschaft, daß die Firma des Unternehmers in das Handelsregister eingetragen wird. Es sind dies solche gewerbliche Unternehmen, die »nach Art und Umfang einen in kaufmännischer Weise eingerichteten Geschäftsbetrieb erfordern« (und nicht schon durch die Natur des Gewerbebetriebs als solchen auch ohne Eintragung der Firma gemäß § 1 des Handelsgesetzbuchs Handelsgewerbe sind, wie z. B. das Anschaffen und Weiterveräußern von Waren). Der Unternehmer eines solchen Gewerbes ist »verpflichtet, die Eintragung nach den für die Eintragung kaufmännischer Firmen geltenden Vorschriften herbeizuführen«, d. h. die Kaufmannseigenschaft zu erwerben. Die in den §§ 3 und 4 des Handelsgesetzbuches normierten Ausnahmen können hier auf sich beruhen.

Die Verpflichtung des Unternehmers zur Herbeiführung der Eintragung seiner Firma in das Handelsregister erhält Nachdruck durch den § 14 des Handelsgesetzbuchs: der Verpflichtete ist zur Erfüllung seiner Pflicht vom Registergerichte durch Ordnungsstrafen bis zu 300 M in jedem Einzelfalle anzuhalten. Das Registergericht ist das Amtsgericht (§ 125 des Reichsgesetzes über die freiwillige Gerichtsbarkeit, im folgenden nur mit F. G. bezeichnet).

Ferner kommt § 132 F. G. in Betracht: sobald das Registergericht von einem sein Einschreiten nach § 14 des Handelsgesetzbuchs (im folgenden nur mit H. G. B. bezeichnet) rechtfertigenden Sachverhalt glaubhafte Kenntnis erhält, hat es dem Beteiligten unter Androhung der Ordnungsstrafe aufzugeben, innerhalb einer bestimmten Frist seiner Verpflichtung nachzukommen oder die Unterlassung mittelst Einspruchs gegen die Verfügung zu rechtfertigen. Wird der Einspruch für begründet erachtet, so ist die erlassene Verfügung aufzuheben. (§ 135 F. G.)

Wir müssen noch wissen, daß die Organe des Handelsstandes, besonders also die Handelskammern, verpflichtet sind, die Registergerichte behufs Vervollständigung des Handelsregisters zu unterstützen, und berechtigt, zu

diesem Zwecke bei den Registergerichten Anträge zu stellen und gegen Verfügungen, durch die über solche Anträge entschieden wird, Beschwerde zu erheben. (§ 126 F. G.)[1])

Endlich muß noch angezogen werden, daß über die Beschwerde das Landgericht entscheidet (§ 19 F. G.), daß dessen Entscheidung durch weitere Beschwerde angefochten werden kann, wenn sie auf einer Gesetzesverletzung beruht (also nicht, wenn die tatsächlichen Feststellungen, die der Entscheidung zu Grunde liegen, etwa irrig sein sollten, aus ihnen sich aber die Entscheidung nach dem Gesetze im übrigen ergeben würde) (§ 27 F. G.), und daß über die weitere Beschwerde das Oberlandesgericht entscheidet.

Nunmehr sind wir in der Lage, die Notizen, die die Presse zum Fall Staegemann brachte, zu verstehen: Auf Anregung der Handelskammer Leipzig und auf die Weigerung des Direktors Staegemann, seine Firma eintragen zu lassen, erließ das Amtsgericht Leipzig gegen ihn eine Androhung im Sinne des § 132 F. G., die es jedoch auf den Einspruch Staegemanns wieder aufhob; die Handelskammer legte Beschwerde ein, welche vom Landgerichte Leipzig verworfen wurde, und weitere Beschwerde, welcher am 7. Juli 1903 vom Oberlandesgerichte Dresden stattgegeben wurde.

Mehr als dieser äußere Gang der Dinge interessieren uns die juristischen Gründe, welche für und welche gegen das Erkenntnis des Oberlandesgerichtes Dresden angeführt werden können.

Sie können an dieser Stelle natürlich nicht erschöpfend ventiliert werden, wenn diese Zeilen für den Nichtjuristen verständlich bleiben sollen. Glücklicherweise aber ist der in juristischer Hinsicht springende Punkt gleichzeitig derjenige, der in künstlerischer Hinsicht das Hauptinteresse hat. Es handelt sich nämlich um das Begriffselement der Erwerbsabsicht. Es ist in der juristischen Literatur herrschende Ansicht — und zum selben Ergebnisse kommt das Oberlandesgericht Dresden —, daß die Frage nach der Stärke der Erwerbsabsicht und nach dem mehr oder minder deutlichen Zurücktreten derselben hinter ideale Zwecke, keine Vorfrage für die hier zu beantwortende Frage ist, daß vielmehr allein entscheidend die Art der Tätigkeit selbst ist, daß also die Vorfrage zu stellen ist, ob die Tätigkeit als die Ausübung eines höheren Berufes, sei es eines wissenschaftlichen, sei es eines künstlerischen, sich darstellt. Ist dies letztere der Fall, so schadet eine etwa vorhandene Erwerbsabsicht für die Verneinung der Eigenschaft des Unternehmens als eines Gewerbes nicht: so betreibt ein Pianist oder ein Arzt kein Gewerbe, daher auch kein Handelsgewerbe, und untersteht daher auch bei kaufmännisch eingerichtetem Betriebe nicht dem § 2 des H. G. B. Anders beim Theaterdirektor: er produziert nicht künstlerische Leistungen, sondern schafft ihnen einen Markt. Seine Tätigkeit wird ausgeübt, um ein Einkommen für den Unternehmer und seine Familie zu schaffen, wennschon ideale Tendenzen mitspielen, und besteht darin, Kunstleistungen, wenn der Ausdruck gestattet ist, an den Mann zu bringen. Daß der Unternehmer, um das mit Erfolg zu können, künstlerische Einsicht haben muß, kommt nicht hindernd in Betracht, wie auch das Reichsgericht bereits entschieden hat.

Dem Nichtjuristen taucht hier vielleicht das Bedenken auf, daß Theater- und Konzertunternehmungen, die städtisch oder staatlich in eigner Regie betrieben werden, nicht ihre Firma ins Handelsregister eintragen zu lassen pflegen. Dieses Bedenken wird durch den § 36 des H. G. B. beseitigt: Ein Unternehmen des Reichs, eines Bundesstaats oder eines inländischen Kommunalverbandes kann, braucht aber nicht in das Handelsregister eingetragen zu werden.

Und nun wollen wir die Frage stellen, die den kulturhistorischen Wert der Entscheidung des Dresdener Oberlandesgerichts zeigen wird: Ist das Bayreuther Festspielhaus eintragspflichtig? Könnte es eines Tages vom Amtsgerichte Bayreuth dazu »angehalten werden«, seine »Firma« in das Handelsregister, welches beim Amtsgerichte Bayreuth geführt wird, eintragen zu lassen? Schaudernd verhüllt der Wagnerianer sein Haupt. Er hat recht. Bayreuth betreibt kein Gewerbe, also auch kein Handelsgewerbe. Denn zunächst ist die Art der Tätigkeit des Unternehmers eine solche, die sie als die Ausübung eines höhern, sei es geistigen, sei es künstlerischen Berufs erscheinen läßt, nämlich gerichtet auf die Hervorbringung künstlerischer Leistungen, nicht auf deren Verwertung zu Gewinnzwecken. Denn Frau Wagner denkt gar nicht daran, das Festspielhaus um deswillen zu leiten, um aus dieser Leitung eine dauernde Geldquelle für ihren und ihrer Familie Unterhalt fließen zu lassen, sondern ihre Mission ist es, den Willen ihres erhabenen Gatten zu realisieren, und sie richtet den »Betrieb nach Art und Umfang wie einen in kaufmännischer Weise eingerichteten« ein, lediglich, um das Unternehmen überhaupt lebensfähig zu erhalten, oder ihm Institute anzugliedern (den Stipendienfonds, die Gesangschule u. dergl.), welche ihm zu dienen und es zu stärken bestimmt sind. Ein Theaterdirektor dagegen muß zunächst, worin er Bayreuth gleichkommt, seine Spesen herauswirtschaften, unter denen, wie im Falle Staegemann, die Pachtsumme eine erhebliche Rolle spielt, will auch, wie wir dem guten Direktor zugestehen wollen, das Künstlerische; erstrebt aber durch alles das einen Jahresüberschuß, der sein Einkommen darstellt, und ist mit Rücksicht auf dieses zu erzielende Einkommen zu beständigen Kompromissen zwischen Kunst und Publikum, oder um es in der Form eines Schlagwortes auszudrücken, zwischen Kunst und Geld, genötigt. Es wäre ungerecht, ihm daraus einen Vorwurf zu machen, und ich füge ausdrücklich hinzu, daß ich gerade bezüglich Staegemanns hierzu keinen berechtigenden Grund sehe. Vielmehr bringt die Stellung als solche diese Kompromisse.

Darum war Richard Wagner unser Theaterwesen so ingrimmig verhaßt. Darum wollte er seinen Parsifal nicht auch zur »Verwertung künstlerischer Leistungen zu Gewinnzwecken« hergeben, sondern ihn der einen Bühne bewahren, welche ihn lediglich in Erfüllung einer künstlerischen Mission aufzuführen in der Lage ist — in welcher Lage das »Metropolitan Opera House« in New-York nicht ist und daher ein schweres moralisches Unrecht, eine Vergewaltigung des Meisters in schnödem Undanke gegenüber dem vielen, das er allen gab, begeht![1]) Nicht alles, was nicht verboten ist, ist darum sittlich ohne Tadel!

Man sagt gerne von den Juristen, daß sie das wirkliche Leben nicht erkennen: das Urteil des Oberlandesgerichts Dresden ist jedenfalls so aus dem Leben geschöpft und nicht nur juristisch, sondern auch vom künstlerischen Standpunkte wertvoll, daß man seine Freude

[1]) Die Handelskammern haben auch der an sie zu leistenden Beiträge wegen ein eignes, nämlich pekuniäres, Interesse an der Erfüllung ihrer Verpflichtung und an der Ausnutzung ihres Rechtes.

[1]) Daß der Parsifal in New-York würdig aufgeführt worden zu sein scheint, ändert hieran nichts!

daran haben kann! Hier reicht der Jurist den von Wagner ein Leben lang verfolgten und unsagbaren Widerwärtigkeiten gegenüber behaupteten Anschauungen die Hand und erklärt trocken: der Theaterdirektor als solcher ist Kaufmann (wenn im übrigen die Voraussetzungen des § 2 des H. G. B. zutreffen).

Ein eigenartiger Zufall ist es, daß diese Entscheidung gerade durch die Stadttheater Leipzigs, der Geburtsstadt Wagners, hervorgerufen worden ist! Welch' ein Weg ist es, den Wagner von Leipzig bis Bayreuth zurückgelegt hat! (Obwohl die Strecke nicht ganz 300 km lang ist, so daß man bedauerlicherweise kein Fahrscheinheft Leipzig-Bayreuth-Leipzig zusammenstellen kann!!) Hie Kaufmann — hie Künstler, hie Opernbühne — bie Bayreuther Festspielhaus! In diesem Sinne werden sich die Wagnerianer, und wohl nicht nur sie, mit Freude nnd Befriedigung des Beschlusses des Königlichen Oberlandesgerichts Dresden vom 7. Juli 1903 in der Registersache Staegemann erinnern.

Reform der katholischen Kirchenmusik.

Papst Pius X. hat einen Erlaß veröffentlicht, der dazu dienen soll, die Musik der katholischen Kirche zu heben. Nötig scheint allerdings eine Reform auf diesem Gebiete zum wenigsten für Italien zu sein. Als Präludien spielt man dort vielfach Stücke aus Opern; und während der Messe wird nicht selten eine Pause gemacht, um einem Sänger Zeit zum Vortrag einer Opernarie zu geben, Instrumentalvirtuosen spielen häufig Bravourstücke während des Gottesdienstes. Die Hauptsätze aus der Verfügung des Papstes faßt nach der A. M. Z. die N. Fr. Presse folgendermaßen zusammen: Die »Musica sacra« muß nach diesen Instruktionen alle Eigenschaften aufweisen, welche der Liturgie eigen sind, speziell aber die Frömmigkeit und die Güte; sie muß alles Profane ausschließen, und zwar nicht nur im inneren Gehalt sondern auch in der Art der Ausführung. Alle wünschenswerten Eigenschaften waren der Kirchenmusik in der klassischen römischen Schule eigen, die ihre höchste Vollkommenheit im sechzehnten Jahrhundert in den Werken des Pierluigi da Palestrina erreichte und auch später Kompositionen von hohem liturgischen und musikalischen Wert aufwies. Auch die moderne Musik müsse in der Kirche zugelassen werden, aber man dürfe nicht vergessen, daß sie profanen Ursprungs ist. Als am wenigsten passend müsse die Theatermusik betrachtet werden. Von der Kirche ausgeschlossen sind die sogenannten Konzertpsalmen; auch die Hymnen müssen nach der traditionellen Form komponiert sein. Es soll nicht erlaubt sein, daß das »Tantum ergo« in der Weise komponiert werde, daß die erste Strophe aus einer Romanze, einer Cavatine, einem Andante, das »Genitori« aber aus einem Allegro bestehe. Die Musik muß wenigstens in den Hauptpartien den Charakter des Chores beibehalten. Damit solle nicht gesagt sein, daß der Sologesang ausgeschlossen wird, aber er darf bei keiner kirchlichen Funktion vorherrschen, er soll vielmehr nur das Andeuten der Melodie übernehmen. Die Sänger versehen in der Kirche ein vollständig liturgisches Amt, und deshalb müssen die Frauen, die zu einem solchen Amt nicht zugelassen werden können, aus dem Chor und den Musikkapellen der Kirche ausgeschlossen bleiben. Wollen die Komponisten dennoch die hohen Stimmen der Soprane und Contralti verwenden, so müssen diese von Knaben gesungen werden, wie es der alte Brauch der Kirche heischt. Obgleich die eigentliche Kirchenmusik die rein vokale ist, so ist doch die Begleitung durch die Orgel zugelassen. In Ausnahmefällen und bei Beobachtung der sonstigen Vorschriften können auch andere Instrumente verwendet werden. Es muß aber stets der Gesang vorherrschen, und der Orgel sowie den andern Instrumenten muß eine untergeordnete Rolle zugewiesen werden.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Januar. — Das Königliche Opernhaus ist für mehrere Wochen geschlossen, damit in den Bühnenräumen eine größere Sicherheit gegen Feuersgefahr geschaffen werde. Trotz der wiederholten längeren Arbeiten im Innern des Hauses, die seit 1886 stattfanden, scheint man das Notwendigste übersehen zu haben! — Im letzten Sommer schon teilte ich den Ausspruch des Kaisers mit, wir würden in drei Jahren ein neues Opernhaus haben. Der Monarch selbst ist zur Herstellung desselben große Opfer zu bringen bereit, indem er das Prinzessinnen-Palais — in dem die zweite Gemahlin Friedrich Wilhelms III., Fürstin v. Liegnitz, einst wohnte — hergeben will, das auf mehr als 7 Millionen geschätzt wird. Das Fehlende bewilligt der Landtag, wie jetzt die Sachen liegen, unzweifelhaft. — Einstweilen finden die Vorstellungen im Neuen Königlichen Operntheater (Kroll) statt, soweit dessen Saal nicht bereits für Privatveranstaltungen vermietet worden ist. Der Spielplan wird eingeschränkt, und ein wesentlich kleineres Auditorium hat dort nur Platz. Die Sinfoniekonzerte der Königlichen Kapelle sind bis in den Mai verschoben. — Der letzte Abend, den ich im Opernhause verlebte, war durchaus nicht erfreulicher Natur. Er brachte nämlich die 200. Aufführung der Oper »Mignon« von Ambroise Thomas. Im Jahre 1869 war diese dürftige französische Spieloper hier zuerst in Scene gegangen. Die *Lucca* in der Titelrolle, *Lilli Lehmann* als Philine, *Betz* als Harfner — das war eine Besetzung, wie wir sie nachher nie wieder hatten. Und doch brachte es die Oper in den ersten zehn Jahren nur auf durchschnittlich 5 Aufführungen. Wie ist es nun zu erklären, daß sich diese Zahl in den letzten zehn Jahren gerade verdoppelte — trotz einer nicht hervorragenden Besetzung? — Mußte die Generalintendanz auf das wirklich unbedeutende Werk die Kosten einer prächtigen Neuscenierung und die Mühen der Neubesetzung verwenden? Das hätte einem andern Werke zu gute kommen können. Dieses mag der Vergessenheit anheimfallen, die es noch eher verdient als der »Trompeter von Säckingen«. Fräulein *Destinn* war freilich keine träumerische, zarte Mignon, aber sie sang die Partie unvergleichlich schön. Das ist die klangreichste, wohligste Stimme, die ich augenblicklich kenne. Fräulein *Hoffmann* konnte sich mit der Philine die Berliner Anerkennung nicht erringen. Alle Eigenschaften, die die Figur verlangt, besitzt sie zwar, aber keine in ausreichendem Maße.

Das zweite Konzert des Philharmonischen Chores brachte zunächst J. Brahms' »Deutsches Requiem«. Es

schrieb jemand darüber, daß es in dieser vollendeten Ausführung seine Innerlichkeit und Erhabenheit erwiesen habe Das verstehe ich nicht. Edles Metall bleibt auch ungeputzt, was es ist, und glänzendes Kupfer oder blitzendes Zinn wird nie Gold noch Silber. Daß aber der Philharmonische Chor unter *Siegfried Ochs* ganz unübertrefflich gesungen hat, muß zugegeben werden. Er brachte dann auch noch einen andern Brahms — einen Quasi-Brahms vielmehr, nämlich Fr. Schuberts »Gruppe aus dem Tartarus«, für Chor und Orchester bearbeitet. Da sah man, daß auch bedeutende Leute zuweilen auf ihrem eigenen Gebiete in der Irre gehen, und daß eine Stimme oft ausdrucksvoller ist als ein ganzer Chor. — Im fünften Philharmonischen Konzerte führte *Arthur Nikisch*, um doch auch seinerseits eine Verbeugung vor Hektor Berlioz zu machen, dessen »Phantastische Sinfonie« aus. Sie stand am Ende des Programms, und da während derselben eine große Zahl von Zuhörern verschwand, so konnte man allerdings sagen, es sei wegen der großen Länge des Konzertabends geschehen, an dem man — hier zum ersten Male — auch E. v. Wildenbruchs »Hexenlied«, von M. Schillings mit begleitender Orchestermusik versehen, zu hören bekam. Herr *E. v. Possart* deklamierte es, Herr *M. Schillings* dirigierte, und 38 Minuten lang hatte man das unorganische Gemenge dieser bombastischen Worte mit der allerdings oft geistvollen Musik vor Ohren. — Alle Konzerte des Winters übertraf in seiner Eigenart, im Werte des Programmes und in der Vorzüglichkeit der Ausführung der Musikabend, den Prof. *Theodor Krause* unter der Bezeichnung »Der Chorgesang in dritthalb Jahrtausenden« veranstaltete. Er sprach über das Wesen der uns vom 3. Jahrhunderte an bis heute bekannt gewordenen Chorgesänge, charakterisierte sie und gab für jede Periode oder für jeden der vorgeführten Meister klingende Beispiele, die zwei Kirchenchöre ausführten, die er gegründet und geschult hat. Da hörten wir zuerst den in Delphi ausgegrabenen Apollo-Hymnus, der in griechischer Sprache vorgetragen wurde. Buchstaben über den Worten waren die ersten Tonzeichen. Auffällig ist hier die regelmäßige Fünfteilung im Rhythmus, bei den Modernen äußerst selten. (Boieldieu hat sie in der »Weißen Dame«; bei dem Volksliede »Prinz Eugen« ist die Annahme eines Fünfvierteltakts doch wohl anfechtbar.) Nun mußte *Th. Krause* allerdings einen Sprung von tausend Jahren machen, denn sein zweites klingendes Beispiel war des Kantors Petrus Sequenz aus dem 8. Jahrhundert mit dem Schlusse »Vivat rex!« (1. Sam. 9), die wohl bei der Krönung Karls d. Gr. in Rom erklungen sein mag. Sie ist natürlich noch einstimmig und rhythmisch gleichförmig, wurde dann aber in der Weise Hucbalds (840—932) wiederholt, der die Mehrstimmigkeit einführte, und so erklang denn das Stück in Quinten-, Quarten-, und Oktavenfortschreitungen, eine für Musiker und Musikgelehrte hochinteressante Vorführung, die unserm modernen Ohre wahrlich nicht schmeichelt, aber doch nicht so furchtbar klang, wie ich es mir gedacht hatte. — Wandte sich die Musik bisher nur an unsern Verstand — den Alten muß sie ja das Herz bewegt haben — jetzt traf sie uns ins Gemüt. Schon G. Dufays (1400—1474) Kyrie, von *Th. Krause* aus der Mensuralnotation übertragen, tat das, mehr aber noch des Heinrich Isaak (1450—1525) liebliches Volkslied »Insbruck, ich muß dich lassen« mit seinem herzbeweglichen Schlusse, der einem letzten Seufzer gleicht, den der Abschiednehmende noch von jenseit der Berge herüberruft, und dann der unvergleichlich gesetzte Choral J. S. Bachs, der aus diesem Volksliede erwuchs: »Nun ruhen alle Wälder«. — Der Vortragende nahm auch Gelegenheit, auf die innige Verbindung des Volks- und Kirchenliedes hinzuweisen und zu zeigen, wie jenes zu diesem, dieses zu jenem wird. — Er ließ auch einen Cantus firmus des Tenor allein singen und gab es dem Urteil der Hörer anheim, zu bestimmen, ob dieser oder die ihn umrankende Oberstimme, wie einige meinen, die Trägerin der Melodie sei. Was von Palestrina, Lassus, Eccard, Gastoldi, Händel, Bach usw. gesungen wurde — es war eines immer herrlicher als das andre. Und was *Th. Krause* im Verlaufe seines Vortrags sagte, daß zur rechten Aufführung der kirchlichen Musik es nicht genüge, daß man sie gründlich kenne, man müsse ihr auch innerlich nahe stehen — das gilt auch von ihrem Eindrucke auf die Hörer und von deren Interesse an diesen Vorführungen. Der Saal war nicht zur Hälfte besetzt! Aber der Kaiser hörte dem fast zwei und eine halbe Stunde dauernden Vortrage aufmerksam zu und drückte Herrn Krause am Schlusse unter lebhafter Anerkennung herzlich die Hand. — Über die Chöre von Grell, Mendelssohn, Krause usw. brauche ich nichts Näheres zu sagen. — Der Kaiser aber wird es wohl nicht vergessen, wie im Vortrage beklagt wurde, daß unsre Akademie jetzt keinen Vertreter der klassischen Musik mehr besitze, wie es *Eduard Grell* war, der Direktor der Singakademie, denn sie sei ihres eigenen Wertes wegen zu pflegen, müsse aber auch den Nährboden für die neuere Musik bilden. Er — Krause — kenne alle großen Chöre Europas, habe in London Händels »Messias« von 4000 Vokalisten und einem Orchester mit 46 Kontrabässen, lauter auserwählten Musikern und Sängern, gehört. »Wo aber klang es am besten und ergreifendsten? Hier, in dieser Singakademie, als *Eduard Grell* den Chor schulte und leitete!« — Es sei noch erwähnt, daß Herr *Krause* für den Volks- und Kirchengesang jedes Instrument verwirft — die Orgel für den Choral natürlich ausgenommen. Nicht das Geklimper auf dem Klaviere, das Singen mache den Menschen musikalisch. Er übt seinen Chor ohne Klavier und Geige ein, und dieser singt musterhaft rein. Mit Recht erinnerte er an die Worte Grells, die er uns so oft in den Proben zurief: »Singen Sie doch mit den Ohren!« Was der Krausesche Chor leistet, mag man ermessen, wenn ich sage, daß er aus Bachs Motette »Singet dem Herrn« den Doppelchor »Lobt den Herrn in seinen Taten« mit allen seinen Schwierigkeiten makellos und dabei doch klangschön ausführte. Die kleinen Jungen — es sind Knaben aus den Gemeindeschulen — vierstimmige Volkslieder singen zu hören, »das ist nun zum Entzücken gar«. — Der Kollege in der »Voss. Zeitg.« hat recht, wenn er schreibt: »Ja, so müssen Volkslieder gesungen werden, daß einem die Tränen in die Augen treten.« Und ich werde auch wohl recht haben, wenn ich es immer wieder sage: das sind keine rechten »Jugendkonzerte«, das ist keine Erziehung der Jugend zur Musik, wenn ihnen stundenlang allerlei mehr oder weniger schwere Stücke vorgespielt und vorgesungen werden. Laßt die Jugend selbsttätig sein und namentlich, laßt sie singen!

Aus der langen Reihe der Künstlerkonzerte erwähne ich nur zweier. *F. Busoni* zeigte im Vortrage von Stücken St.-Saëns', A. Henselts, Liszts usw., daß er als Pianist jetzt zu den allerersten gehört, vielleicht von keinem übertroffen wird. *E. d'Albert* aber zeigte, daß er wohl noch immer der größte Künstler am Klaviere ist. Er spielte nur Beethoven, spielte ihn technisch nicht einmal tadellos, aber er fesselte doch durch die Großzügigkeit seines Tonausdrucks. — Eine Seltsamkeit war

das Konzert des Mandolinspielers *Ernesto Rocco*. Es ist erstaunlich, was er auf dem dürftigen Instrument zu leisten im stande ist. Aber man hält die Zittertöne und das leise Wimmern nicht lange aus. Rud. Fiege.

Hamburg. Am 11. November veranstaltete der Liederkomponist *Alphons Maurice* unter Mitwirkung der Frau *Knüpfer-Egli* und des Herrn *Jürn* einen Liederabend, dessen Programm nur eigene Schöpfungen enthielt. Am Klavier saß der musikalisch feinsinnige *G. Kugelberg*. Nicht weniger als 19 Lieder und Duette brachte der Abend. *Maurice* ist ein fleißiger, nicht aber hervorragender Komponist, denn seine Lieder bieten in der Erfindung wenig Anziehendes, zum Teil stehen sie auf dem Gebiete des Oftdagewesenen. Erwähnenswert sind die Klavierabende, welche die Pianistin Frl. *Maria Avani* am 24. Nov. und Herr *Anton Foerster* am 20. Nov. veranstalteten. Beiden Konzerten lag ein aus bekannten Werken bestehendes Programm zu Grunde. Frl. *Avanis* Spiel entbehrt der rhythmischen Bestimmtheit, die Technik ist dagegen bedeutend entwickelt. Ihr, wie auch Herrn *Foerster*, dessen Leistungen man schon von früher her kennt, wurde reicher Beifall gespendet. — Von allen Konzerten, die in letzter Zeit gegeben wurden, verdient das Orgelkonzert des jugendlichen *Alfred Sittard*, das am 14. Nov. in der St. Petrikirche stattfand, rühmlichst hervorgehoben zu werden. In einer Reihe wertvoller Orgelkompositionen von Bach, Reger, Brahms, Boellmann und Rheinberger, denen sich ein Choralvorspiel eigener Komposition anschloß, bewährte sich die außerordentliche Kunst des Interpreten aufs beste. Unterstützt wurde der genußreiche Abend durch den seelenvollen Gesang der Frau *Metzger-Froitzheim* und durch einige von Herrn Konzertmeister *Bandler* dargebotene Violinsoli. Kammermusikkonzerte gaben in jüngster Zeit das »Böhmische Streichquartett am 8. Dez. (unter Mitwirkung von *Eugen d'Albert*), Herr *Rob. Bignell* im Verein mit Frau *Blume-Arends*, ferner unser Kammermusikverein, Frl. *H. Schaul* im Verein mit Herrn *Max Menge*, Frl. *Elis. Jeppe* (Berlin) mit Herrn Prof. *Waldemar Meyer* (Berlin) und die Quartettvereine *Bandler* und *Krüss*. In der ersten Soiree des »Böhmischen Streichquartetts« kam neben Quartetten von Tschaikowsky und Grieg als Neuheit das gut gearbeitete E moll-Quartett von Ewald Straeszer (Köln) zu Gehör. In der zweiten Soiree unseres Kammermusikvereins erschien *Georg Schumann* mit seinem interessanten Klavierquartett f moll Op. 29. Die fünf Sonatenmatinéen des Frl. *Schaul* und des Herrn *Menge* wenden sich in historischer Reihenfolge den hervorragendsten duo-Kompositionen zu; Frl. *Jeppe* und Herr Prof. *Meyer* brachten in zwei Abenden sämtliche 10 Sonaten für Klavier und Violine von Beethoven. Von dem neugegründeten Quartett der Herren *Krüss*, *A. Moller*, *J. Möller* und *Kruse* wurde das Streichquartett d dur Op. 5 von Paul Juon zu Gehör gebracht, ein Werk, das der Beachtung wert erscheint. An demselben Abend wirkte Herr Prof. *Kwast* (Berlin) künstlerisch mit, bei der Vorführung des Klavierquintetts von R. Schumann. Das zweite Konzert des Böhmischen Streichquartetts am 8. Dez. war eins der genußreichsten der Saison, ein »Brahms-Abend«, in dem, außer dem Streichquartett Op. 67, dem Sextett Op. 18, das Klavierquartett Op. 26 erschien, letzteres unter Mitbetätigung des schon genannten *d'Albert* — *Franz v. Vecsey*, der Wunderknabe hat auch die Hamburger Kunstwelt durch seine phänomenalen Leistungen elektrisiert. Mit Staunen und Bewunderung stehen wir hier vor einem unlösbaren Rätsel. Den drei im Theater gegebenen Konzerten werden noch zwei weitere im Konzertsaal folgen. — Die Oper brachte außer einer Wiederbelebung von »Hoffmanns Erzählungen« zwei Aufführungen der Neuheit »Adrienne Lecouvreur« von *Francesco Cilèa;* ein Bühnenwerk, dem leider nicht die Anerkennung zu teil wurde, die es verdient. Ist es doch die Tat eines Fünfundzwanzigjährigen, dessen dramatische Begabung sich namentlich in den beiden letzten Akten glänzend entfaltet und von dessen Talent man gewiß noch viel zu erwarten hat. Die Aufführung war, wie die von »Hoffmanns Erzählungen« in jeder Beziehung vortrefflich.

Prof. Emil Krause.

Köln. Im dritten Gürzenichkonzert stand im Mittelpunkt des Interesses *Wolff-Ferraris* großangelegte Schöpfung »Das neue Leben« (Text nach Dante). Der junge Komponist verfügt über eine glühende Phantasie, er liebt im Orchester ganz aparte Klangkombinationen (so z. B. in dem reizvollen Engelchor, bei dem das Klavier sehr geschickt verwendet wird) und erzielt häufig mächtig wirkende Steigerungen, deren Eindruck sich niemand entziehen kann. Doch kann man sich nicht des Gedankens erwehren, daß das Massenaufgebot von allen nur erdenklichen orchestralen Klangmitteln doch nicht im richtigen Verhältnis zu dem eigentlichen Kern des musikalischen Gedankens steht. Aber der Komponist ist noch sehr jung. Bei seiner ganz ungewöhnlichen Beanlagung wird sich sein künstlerisches Schaffen sicher noch weiter vertiefen. *Erika Wedekind* stellte sich in dem Wolff-Ferrarischen Werke zum ersten Male dem musikalischen Köln vor. Sie wurde sehr gefeiert. Dem großen Duette aus der Oper »Gwendoline« von Chabrier, welches sie mit *Scheidemantel* sang, konnten wir nur wenig Geschmack abgewinnen; ein tristanisch angehauchtes, mit Pikanterien à la française reichlich durchsetztes musikalisches Gemengsel.

Das 4. Gürzenichkonzert stand im Zeichen von *Johannes Brahms*. Und daß unser Generalmusikdirektor *Fritz Steinbach* unter diesem Zeichen siegen würde, ließ sich erwarten. Ist doch wohl kaum ein lebender Musiker mit den Werken des norddeutschen Meisters so vertraut wie er. Wie fein ausgemeißelt waren unter Steinbach die Brahmsschen Variationen über ein Thema von Haydn, wie grandios wirkte die erste Sinfonie! Gleich die einleitenden herb instrumentierten Akkorde wirkten erschütternd, das un poco allegretto e grazioso mit seinem lieblichen pastoralen Charakter floß leicht und anmutig dahin, in strahlender Schönheit erglänzte das an Beethovens 9. Sinfonie gemahnende, aber doch wieder ganz eigenartig gestaltete C dur-Motiv des letzten Satzes. Frau *Soldat* erregte Bewunderung durch den vortrefflichen Vortrag des Brahmsschen Violinkonzertes. Das 5. Gürzenichkonzert war den Manen *Berlioz'* gewidmet. Während das Kölner Stadttheater aus Anlaß dieses Gedenktages ein Konzertstück (Fausts Verdammnis) gewählt hatte, verpflanzte unsere Gürzenichkonzertdirektion ein Bühnenwerk (Beatrice u. Benedikt) in den Konzertsaal; in beiden Fällen ein nicht ganz geglücktes Unternehmen. In Beatrice u. Benedikt merkt man häufig nicht viel von dem kühnen romantisch angehauchten Neuerer.

Berlioz wandelt hier (wohl wie aus Briefen zu ersehen ist, mit Absicht) in reaktionären Bahnen, nur an mehrfachen im Orchester aufblitzenden, überraschend geistreich kombinierten Farbeneflekten sagt man sich, das ist echter Berlioz! Die hervorragendste Nummer bildet wohl das den ersten Teil des Werkes beschließende Duett (Notturno). Hier trifft man dieselbe erschlaffend süße Traumstimmung, wie sie in ähnlicher Weise in Romeo u. Julie, la captive usw. zum beredten Ausdruck gelangt.

Unser vortreffliches Gürzenichquartett (die Herren Bram Eldering, Körner, Schwartz, Grützmacher), dessen früherer Primgeiger Prof. *Heß* uns leider nach England entrissen wurde, hat in Konzertmeister *Bram Eldering* einen vorzüglichen Ersatz gefunden. An Einheitlichkeit in der Klangwirkung der einzelnen Instrumente hat unser Quartett entschieden noch gewonnen, das bewies der Vortrag des Streichquartettes C moll von Brahms, des C dur-Quartettes von Mozart und anderer Werke. In diesen Abenden erfreuten uns Steinbach und Bram Eldering durch den stilgerechten Vortrag der Sonate für Klavier und Violine A dur von Brahms. Einen ungetrübten Genuß glaubten wir durch den Vortrag der Magelonen-Lieder von Brahms von *Anton Sistermann* zu haben, wurden aber leider etwas enttäuscht, denn der Sänger hatte mit einer Unaufgelegtheit zu kämpfen, so daß er den poetischen Schönheiten des herrlichen Werkes nicht ganz gerecht werden konnte.

In einem großen Konzert des Kölner Männergesangvereins hatte namentlich ein neuer a capella-Männerchor von *Aug. v. Othegraven*, der Rhein und die Reben, einen großen Erfolg. Der erste Konzertmeister unserer Oper Herr *Kolkmeyer* veranstaltet ebenfalls in diesem Jahre mit Mitgliedern des Theaterorchesters 6 Quartettabende, die sich wachsender Beliebtheit erfreuen. Tschaikowskis herrliches F dur-Streichquartett brachten die Herren zu zündender Wirkung.

Im Hotel Disch konzertierten die Damen *Carola Hubert* (Gesang), *Therese Pott* (Klavier), *Toni Tholfus* (Klavier), *Hedwig Meyer* (Klavier), *Mimy Bassius* (Geige), *Hedy Brügelmann* (Gesang), *Ernst Heuser* (Klavier).

Der Kölner Tonkünstlerverein brachte eine Reihe sehr interessanter Neuheiten, z. B. Hexenlied *(Max Schillings)*, Trio No. 2 von *Otto Klauwell*, Das klagende Lied, Balladencyklus von *W. von Baussnern*, Violoncellsonate von *Mühlfeld* (Bruder des bekannten Klarinettenvirtuosen), Trio No. 2 C moll von *St. Saëns*.

Ernst Heuser.

Gegen die Genossenschaft deutscher Tonsetzer. Sowohl 63 deutsche Musikalienverleger, darunter erste Firmen, als auch eine Reihe der ersten Konzertinstitute haben sich öffentlich gegen die Genossenschaft deutscher Tonsetzer erklärt, und letztere fordern gleichgesinnte Konzertdirektionen auf, sich ihrem Proteste durch Abgabe folgender Erklärung anzuschließen: »Wir erklären hiermit, daß wir über Erlangung des Aufführungsrechtes eines musikalischen Werkes im Sinne des Gesetzes vom 19. Juli 1901 wie bisher mit dem Tonsetzer selbst, seinen rechtmäßigen Erben oder seinem Verleger, nicht aber mit der Genossenschaft deutscher Tonsetzer verhandeln werden, solange diese nur auf der Basis der uns unterbreiteten Vertragsbedingungen das Aufführungsrecht der von ihr vertretenen Komponisten und Verleger überläßt. Sollte das Aufführungsrecht hiernach vom Tonsetzer nicht zu erwirken sein, so werden wir genötigt werden, vorläufig auf die Aufführung solcher Werke zu verzichten.« Die Erklärung ist an die Gewandhaus-Konzertdirektion in Leipzig zu senden.

Breitkopf & Härtels Orchesterbibliothek für vereinfachte Besetzung. »Rückwärts, rückwärts Don Rodrigo!« Die Komponisten haben seit Berlioz, oder eigentlich schon seit Beethoven wenig danach gefragt, ob ihre Orchesterwerke auch mittleren oder gar kleineren Orchestern zugänglich sein würden, ihre Ansprüche an die Mittel sind so gestiegen, daß viele Werke in der Originalgestalt nur noch von erstrangigen Orchestern mit reicher Besetzung aufgeführt werden können. Erstrangige Orchester gibt es aber sehr wenig, und es ist daher ein kluger Gedanke von der Verlagshandlung Breitkopf & Härtel, eine Reihe von hervorragenden Werken in vereinfachter Besetzung herauszugeben. Liszts 32stimmiger Mazeppa erscheint für 20 Stimmen, sein Orpheus, im Original 28stimmig, für 18 Stimmen. Im gleichen Verhältnisse vereinfacht finden wir Liszts Les Preludes, Prometheus, Tasso, Beethovens Leonore Nr. 3, Berlioz' Römischer Karneval, Benvenuto Cellini, Wagners Vorspiele zu Lohengrin und Tristan, Mendelssohns Hochzeitsmarsch und andere. Wenn das Bedürfnis, das diesen Ausgaben zu Grunde liegt, unsere Modernen veranlassen würde, Einkehr zu halten und auch an die Ausführbarkeit ihrer Werke zu denken, so wäre das von großer Bedeutung für das musikalische Leben. R.

— No. 76 der Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig ist erschienen und wird auf Wunsch kostenfrei unter Streifband versandt. Aus dem Inhalt: Noch in diesem Jahr beginnt eine von Professor *Hermann Kretzschmar* herausgegebene Sammlung »Kleine Handbücher der Musikgeschichte«, eine Musikgeschichte in Einzeldarstellungen. Eine Geschichte des neueren deutschen Liedes von *H. Kretzschmar* und des Instrumentalkonzertes von *A. Schering* werden den Anfang machen. — Die praktische Neuausgabe der Orchesterwerke *G. Fr. Händels* durch *Max Seiffert* im Sinne *Chrysanders* beginnt mit dem Concerto grosso No. 12. *Carl Wilhelm*, dessen vollständige Sammlungen einstimmiger Lieder schon früher im Breitkopf & Härtelschen Verlage erschienen, ist mit seiner Wacht am Rhein in verschiedenen Bearbeitungen und mit einem Kavalleriemarsch vertreten usw. usw. — Die Firma Breitkopf & Härtel hat ferner den Monatsbericht ihres Verlags für Januar und den Bericht für das Jahr 1903 veröffentlicht. Letzterer ist nach Gruppen geordnet. Beide Berichte sind ein neuer Beweis, daß sich die Leiter des Verlags keine Seite des musikalischen Lebens abgehen lassen, ausgenommen — die banale.

— Eine Toccata in D moll für Orgel von Matthias Weckmann (1621—1674), welche in der Lüneburger Bibliothek aufgefunden wurde, und ein »überraschend lebens- und wirkungsfrisches Werk« sein soll, wurde im 48. Konzert Uso Seiferts in Dresden vom Konzertgeber gespielt und wird von Richard Buchmayer in den »Denkmälern deutscher Tonkunst« (Breitkopf & Härtel) veröffentlicht werden.

— In Cannstatt starb am 26. Dezember 1903 Theodor Souchay. Er war ein gesuchter Textdichter für Komponisten. — In Weimar verschied Mitte Januar 1904 Generalmusikdirektor Eduard Lassen, ein um die jungdeutsche Musik hochverdienter Dirigent und als Liederschöpfer gefeierter Komponist.

Besprechungen.

Reger, Max, Beiträge zur Modulationslehre. Deutsch, französisch, englisch. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger, Okt. 1903.

Das Büchlein bringt auf 54 Seiten 100 kurze Modulationen und ihre Analyse auf Grund der Riemannschen Harmonik und kann daher als ein Praktikum der Riemannschen Modulationslehre und damit gleichzeitig als ein Repetitorium der Riemannschen Harmonielehre bezeichnet werden.

Daß gerade *Reger*, der sich als kühner Neuerer auf dem Gebiete der Kammermusik schnell einen Namen errungen hat, dazu berufen ist, dieses Praktikum der Theorie seines Lehrers *Riemann* zu liefern, kann keinem Zweifel unterliegen.

Reger vermeidet grundsätzlich die Verwendung der Enharmonik, um »den Studierenden speziell auf die musikalische Logik aufmerksam zu machen«.

Auf einige Bedenken bezüglich seiner Modulationen und Analysen muß hingewiesen werden, weil das Schriftchen voraussichtlich viel gelesen werden wird, und daher seine Fehler eine gewisse Verwirrung anrichten können.

Um den Punkt zu beleuchten, auf den es bei diesen Bedenken in erster Linie ankommt, greife ich die Modulation No. 30 heraus. Sie lautet:





Die Harmoniefolge ist also: C dur, Fis dur, His dur (and Eis moll). Es ist aber eine Unmöglichkeit, den dritten Akkord als His dur und nicht wieder einfach als C dur zu empfinden. Auf einen Tritonusschritt (C dur — Fis dur) kann nicht ein, dazu weit ausholender Harmonieschritt in derselben Richtung (hier weiter in die ♯ hinein) folgen, wie auch *Riemann* stets hervorkebt, wo er von diesen Schritten redet, vergl. insbesondere die musikalische Syntaxis, Leipzig 1877. Vielmehr erfordert der Tritonusschritt nach siek ein Umlenken, z. B.

Infolgedessen wird der dritte Akkord der obigen Regerschen Modulation einfach wieder als C dur verstanden. Das geschiekt auch noch aus zwei anderen Gründen: erstens bemerkt das Okr die Identität des ersten and dritten Akkordes and klammert sich an sie, weil es vorläufig noch nicht weiß, was es mit dem Fis dur-Akkord machen soll; sweitens aber liegen — sämtliche Akkorde dieser Regerschen Modulation in F moll (wenn man den Ges dur-Akkord als alterierten mit dakin rechnet:

Diese einfachere Deutung drängt sich dem Ohre mit zwingender Notwendigkeit auf. Denn modulieren heißt — diese Lekre *Gottfried Webers* ist dauernder Besitz der Musiktheorie geworden — den Hörer swingen, den eingenommenen Standort zu weckseln, and swar so zu wechseln, wie der Komponist es wünscht. Der Komponist also muß die Trägheit (im technischen Sinne) des Hörers überwinden. Die Modulationslekre ist eine Zusammenstellung der Zwangsmittel, welcke dem Komponisten sa dieser Überwindung sur Verfügung stehen.

Es handelt sich also darum, die psychologischen Vorgänge beim Hören su verfolgen, nicht aber lediglich darum, Akkorde sa verbinden, die verstandesmäßig je zu zweien in einer und der nämlichen Tonart gedacht werden können. In dieser Verfolgung der psychologischen Vorgänge besteht die musikalische »Logik«.

Der psychologische Vorgang bei der Regerschen Modulation aber ist folgender: Den nach dem ersten C-dur-Akkord eintretenden Akkord hat, der Stimmführung wegen (Baß und Tenor!), das Ohr sunächst allerdings die Neigung, für Fis-dur zu nehmen. Der dritte Akkord aber wird aus den vorhin dargelegten Gründen notwendig als C-dur empfunden. Und er deutet es post den sweiten Akkord zu Ges-dur, dem Durdreiklang auf der erniedrigten zweiten Stufe in F moll, der sogenannten neapolitanischen Sexte, um, so daß wir uns in F moll befinden. Das einzige, was *Reger* an Zwangsmitteln für die Modulation nach Eis moll anwendet, ist die Stimmführung zwischen dem ersten und zweiten Akkord; das aber ist viel su wenig und wird vom Ohr lediglich als Spielen mit der enharmonischen Mehrdeutigkeit aufgefaßt.

Aus dem gleichen Grunde ist beispielsweise die 31. Modulation falsch. *Reger* gelangt nämlick nicht, wie er will, von C dur nach His moll, sondern tatsächlich nur nach C moll: Der vorletzte Akkord ist der G dur- und infolgedessen der letzte der C moll-Dreiklang. Um wirklich nach His moll zu gelangen, müßte man etwa folgenden, freilick etwas gewaltsamen Weg gehen:

Hier kann der Eismol-Akkord nicht als F moll verstanden werden, weif dieser nack Cis moll nicht verständlich ist; Cis moll aber könnte nickt als Des moll gehört werden, weil der f dur-Akkord voransgekt. Die Regersche Modulstion hingegen berukt lediglich suf Enharmonik, and noch dazu auf solcher, die nicht gekört werden kann, sondern nur suf dem Papiere steht: sämtliche Akkorde der Modulation 31 gehören nach C dur (oder moll)!

Als heiteres Intermezzo mag noch erwähnt werden, daß die 100 Modulationen nur 99 sind, denn No. 33 ist gleich No. 56.

Bei seinen Analysen verfährt *Reger* zuweilen etwas summarisch. So, wenn er S. 38 mit Ausrufungszeicken bekauptet, daß der verminderte Septimenakkord in Moll auf der 7. Stufe stets die Stelle der Oberdominante verträte. *Riemann* kat im Gegenteil nackgewiesen, daß er in vielen Fällen die Unterdominante vertritt.

Dieses summariscke Verfahren bringt in den Modulationen hier and da empfindliche Härten kervor, vergl. No. 27, 41. Das Büchlein *Regers* kann aus den dargelegten Gründen in der Hand eines einsichtigen Lekrers, d. h. eines solchen, der nicht genötigt ist, die Regerschen Analysen kritiklos sa acceptieren, weil er selber keine machen kann, viel Nutzen stiften, ist aber aus denselben Gründen für den Selbstunterricht nicht unbedenklich.

Rahus, Hugo, Musik-Gedächtnis (Auswendigspielen). Verlag Polykymnia in Leipzig, 1903. 12 Seiten und 1 Notenbeilage. Preis 30 Pf.

Das Schriftchen besteht aus stark 4 Seiten Erläuterung der Notenbeilage, nämlich dazu, die 6. Sonate für Violine solo von Seb. Bach auswendig zu lernen, eine Erläuterung, die im wesentlichen auf Analogien and Anomalien im musikalischen Aufbau geht, also Gemeingut bringt. Diesen 4 Seiten Erläuterung folgen 2 Seiten allgemeiner Maximen. Die Natur dieser sei durch die Anführung einer dieser Maximen illustriert: »Im Anfang der Studienzeit vermag man nur höchstens vier Stunden mit Ausdauer zu arbeiten. Gesundheitliche Veranlagung und rationelle Lebensführung sprechen hier ein gewichtiges Wort mit.« Außerdem enthält das Schriftchen aber noch ein über 2 Seiten langes Vorwort. Dieses beginnt mit den Worten: »Ohne je eine sogenannte Gedäcktnislehre gelesen zu haben, und ohne jegliche Benutzung eines Vorgängers entsteht diese Schrift.« (Wem fiele nicht Goethe ein: »Das heißt, wenn ich ihn recht verstand, ich bin ein Narr auf eigne Hand!«) Im Vorwort bittet Herr *Rabus* »die sogenannten Helden der Feder«, über ihn ein für allemal »Silentium zu bewahren«, versichert aber, daß er »nicht, wie jener jahrelang totgeschwiegene kritische Philosoph« den Ausdruck Journalist mit »Tagelöhner« übersetzen wolle. Das Titelblatt ist mit dem Bildnis des Verfassers versehen. außerdem liegt ein roter Zettel bei, welcher die Aufforderung enthält, in den Musikalienkandlungen ein Lied und drei Männerchöre von *Rabus* zu verlangen.

Nicht der eigentliche Inhalt des Schriftchens, nämlich die »Erläuterung« der Notenbeilage, veranlaßt diese Besprechung, sondern die unwissenschaftliche und prätentiöse Art der Behandlung. Die Musikwissenschaft ist sehr jung, und sie kann daher auch minder geschulte Kräfte noch sehr wohl gebrauchen. Aber von diesen muß verlangt werden, daß sie schlicht ihre Sache vortragen und uns Persönlickkeiten ersparen. Gerade das Gegenteil ist aber bei vielen unserer Musiker Brauch. Und hier hat allerdings die Kritik die Pflicht, erzieherisch su wirken durch den Hinweis, daß nur die Sache wirken und nützen kann, nie aber persönliches Beiwerk. Und die *Rabus*sche Schrift zeigt den angegebenen Fehler in einer Art Vergrößerungsspiegel! Max Arend.

Aus Hermann Seemann Nachfolgers Verlag liegen uns vor:

1. **Prümers, Adolf**, Silcker oder Hegar. Ein Wort über den deutschen Männergesang und seine Literatur. Preis 50 Pf.

2. **Smolian, Arthur,** Vom Schwinden der Gesangskunst. Preis 50 Pf.

3. **Smolian, Arthur,** Stella del monte. Rotschimmernde Erinnerungsblätter aus dem Lebensherbste eines Romantikers. Nach Berlioz Memoiren wiedergegeben. Mit einem Bildnis des Komponisten Berlioz. Preis 60 Pf.

4. Musikführer zu Jules Massenet, scènes pittoresques; Peter Iwan Tschaikowsky, Nußknacker-Suite; Beethoven Septett.

1. und 3. sind Gelegenheitspublikationen, die eine besondere Bedeutung nicht beanspruchen. *Prümers* (1) wünscht die Parole ausgegeben: Silcher und Heger. *Smolian* (3) bietet eine Übersetzung einiger Briefe von Berlioz an seine Jugendliebe. Diese Publikation ist durch die unten angezeigten Breitkopfschen Übersetzungen überholt. Nr. 2 enthält bewährte und beherzigenswerte Ermahnungen an die Gesangstudierenden: Gründlichkeit der Ausbildung und nicht nur der stimmlichen, sondern der des ganzen Menschen verlangt *Smolian*. Die Musikführer des Verlags haben sich die Achtung und Wertschätzung des Publikums erobert und dürfen auch die oben genannten neuen Nummern, ohne den Einspruch der Kritik fürchten zu müssen, Freunde der Hörenden werden.

Aus dem Verlag von Breitkopf & Härtel kommende Publikationen genießen den Vorzug, um des Verlags willen schon empfohlen zu sein. Diese Empfehlung verdienen auch die heute anzuzeigenden Schriften:

Franz Lachner, eine biographische Skizze zur Erinnerung an seinen 100. Geburtstag (2. April 1903) von Dr. *Otto Kronseder*. Mit 24 Abbildungen und einem Notenfaksimile. Preis 2 M. Es ist die gründlichste und am besten ausgestattete Schrift, die der Gedenktag hervorgerufen hat, ganz ohne den Charakter einer Gelegenheitsarbeit.

Besonderes Lob verdient das Walthaus für die nunmehr in Angriff genommene Herausgabe der Schriften von Hektor Berlioz in deutscher Übersetzung. Erschienen sind von dieser ersten Gesamtausgabe bis zum Dezember 1903 die Bände I, V und IX: Memoiren I in Übersetzung von *Elly Ellès*; Ideale Freundschaft und Romantische Liebe (Briefe an die Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein [herausgegeben von *La Mara*, vergl. Bl. f. H.- u. K.-M. VII. 3] und an Frau Estelle Fornier [das ist die oben so genannte stella del monte], übersetzt von *Gertrud Savić*), und »Die Musiker und die Musik«, Feuilletons, übersetzt auch von *Gertrud Savić*. Dieser letzte Band ist von einem ganz besonderen Interesse für die Beurteilung Berlioz, seine Einleitung von *André Hallays* ist geradezu mustergültig. Den 5. Band schmücken ausgezeichnet reproduzierte Bilder der Fürstin und der Mme. Fornier. Die Übersetzung des Berlioz ist sehr schwierig, weil seine Sprache wie sein Orchester tausend Farben hat, die nur das Original zeigen kann. Wer es vermag, soll also beim Original bleiben. Bequemer ist es natürlich, die vorliegenden flüssigen Übersetzungen zu studieren. Daß die Schriften Berlioz in jede größere Musikbibliothek gehören, bedarf keiner besonderen Erwähnung. Jeder Band der bezeichneten Ausgabe kostet 5 M.

Berlioz und Liszt, in ihrer Kunst so verwandte Meister, in ihrem Schicksal so ganz verschieden! Wie hat Liszt Zeit seines Lebens Glück und Liebe und Anbetung erfahren, einer der gesegnetsten Günstlinge der Götter und Menschen. Welche Schwärmereien auch in dem III. Band der von La Mara gesammelten und nach den Handschriften herausgegebenen Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt aus den Jahren 1836 bis 1886. Welch ein Charakter aber auch dieser Liszt, der bei all der Verwöhnung und Anhimmelung niemals selbst zum Gott sich erhob! Das vorliegende Buch ist mit größter Sorgfalt zusammengestellt und ausgestattet, es bringt die Faksimilia aller erstmals in dem Werk auftretenden Namenszeichnungen, was wegen des Preises von 6 M für den 414 Seiten starken Band besonders gesagt sein mag. Das ist in jeder Hinsicht eben sehr billig.

Über die erwähnten Veröffentlichungen des Verlags hätten wir ein Mehreres zu sagen, und wir verzichten darauf nur des leidigen Raummangels wegen. Auch bezüglich der »Anleitung zum Generalbaßspielen« (Harmonie-Übungen am Klavier) und der »Grundlinien der Musikästhetik«, die *Hugo Riemann* bei Max Hesse als weitere Katechismen hat erscheinen lassen, ist uns heute ein mehr als eine dringende Empfehlung aussprechender Hinweis nicht vergönnt, auf das letztere Buch kommen wir aber wohl anläßlich der von *Johannes Schreyer* bei Holze & Pahl, vorm. E. Pierson in Dresden edierten Broschüre: Von Bach bis Wagner zurück, die einen grundlegenden und zahlreiche neue Gesichtspunkte enthaltenden Beitrag zur Psychologie des Musikhörens darstellt. Einen reizenden Geschenkband »Musikalischer Silhouetten« hat *Margarete Toussaint* nach Artikeln von *Camille Bellaigne* übersetzt und dem Verlag Carl Siwinna, Leipzig und Kattowitz, übergeben. Sie sind nicht tief, aber stets fesselnd und anregend, echt französische Kost für den deutschen Musiksalon.

F. Rbch.

Dohme, Wilh., Festschrift zur Einweihung der Lutherkirche zu Bad Harzburg am 29. November 1903. 1. Advent. Bad Harzburg, Verlag A. H. Trees.

Eine Skizze von der Stellung des Bades Harzburg, eine Beschreibung der neuen Kirche (die Orgel aus der Orgelbauanstalt von Wilh. Sauer, Frankfurt a. O., zählt 29 Register, das erste Manual hat 11, das zweite 10 Stimmen, dazu kommen 8 Bässe), der Wortlaut der bei der Grundsteinlegung eingemauerten und im Turmknopf untergebrachten Urkunden und eine ausführliche Geschichte der alten Kirche, endlich zahlreiche Abbildungen bilden den Inhalt der Schrift.

F. Rbch.

Wermann, Oskar. Von diesem fleißigen, rühmlichst bekannten Komponisten liegen uns heute wieder eine Reihe kirchlicher, religiöser, sämtlich bei C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig erschienener Kompositionen vor.

A. Für gemischten Chor. Op. 141. Psalm 47: »Frohlocket mit Händen« (Part. 1 M, Stimmen 1,20 M). — Op. 150. Fünf Motetten: No. 1. »O welch eine Tiefe des Reichtums« (Part. 80 Pf., Stimmen 1,20 M). No. 2. Psalm 126 »Wenn der Herr die Gefangenen Zions« (Part. 80 Pf., Stimmen 1,20 M). No. 3. Psalm 130 »Herr, Du erforschest mich und kennest mich« (Part. 80 Pf., Stimmen 1,20 M). No. 4. Psalm 84 »Wie lieblich sind deine Wohnungen« (Part. 60 Pf., Stimmen 60 Pf.). No. 5. Passion »Fürwahr, er trug unsere Krankheit« (Part. 60 Pf., Stimmen 60 Pf.). Einzelne dieser Motetten enthalten sechsstimmige Partien in folgender Gruppierung: Drei Frauen-, drei Männerstimmen. Alle Motetten zeichnen sich durch meisterhaften Tonsatz, schöne Form, Sangbarkeit und vor allem durch echt religiösen Stimmungsgehalt aus, welcher seine erhebende Wirkung im Gottesdienste auf das Christengemüt nicht verfehlen kann.

B. Auch die vier religiösen Arien für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel (Harmonium oder Pianoforte) Op. 139: No. 1. Lobgesang »Auf, mein Herz, laß deine Stimme hören« (*Max Schenkendorf*). No. 2. Am Neujahrstage »Mit welcher väterlichen Huld« (*Max Schenkendorf*). No. 3. »Hilf mir Herr, die Flügel spreiten« (*Wilhelm Schöpff*). No. 4. »Vater unser« (Preis jeder Nummer 1 M) zeigen die gleiche geschickte Faktur und dürfen daher gleichfalls vornehmlich zum Vortrage in Kirchenkonzerten empfohlen werden.

C. Für Orgel. Drei Präludien und Fugen für die Orgel über die Töne des Glockengeläutes der Kreuzkirche zu Dresden: E, G, A, H, D. Op. 146. No. 1. Cdur (1,80 M). No. 2. Gdur (1,50 M). No. 3. Ddur (1,50 M). Diese Präludien und Fugen reihen sich dem Vorzüglichsten an, was die Neuzeit auf dem Gebiete der Orgelkomposition hervorgebracht hat. Obwohl nicht von außergewöhnlicher Schwierigkeit, da alles in ihnen sehr handgerecht gesetzt ist, so setzen diese Präludien und Fugen doch einen fermen Orgelspieler voraus, der gleichzeitig gut zu registrieren versteht. Sind diese Vorbedingungen vorhanden, so wird der Orgelvirtuos nicht nur seine eigene Freude an dem Studium dieser Tonschöpfungen haben, sondern durch deren Vortrag in Kirchenkonzerten auch seinen Zuhörern einen Genuß bereiten.

Prof. Albert Tottmann.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



VIII. Jahrgang.
1903/04.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. **ERNST RABICH.**

No. 6.
Ausgegeben am 1. März 1904

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Richard Strauss.

Von **Rudolf Louis.**

Von dem Widerstande, dem die Gaben des künstlerischen Genies noch zu jeder Zeit begegnet sind, und der die Laufbahn des großen Künstlers noch immer zu einem harten und schweren Kampfe mit spätem endlichem Sieg gemacht hat, sprach *Karl Grunsky* wieder einmal im vorletzten Hefte der »Blätter für Haus- und Kirchenmusik« bei Gelegenheit der Biographie Anton Bruckners. Der Tondichter, dessen Bild ich heute den Lesern in einer flüchtigen Umrißskizze vorführen möchte, scheint von der allgemeinen Regel, daß alles bedeutende Neue sich nur sehr langsam und allmählich Bahn bricht, als eine ganz seltsame Ausnahme abzuweichen. Zwar kann man gewiß im Zweifel darüber sein, ob Richard Strauß ein Genie in jenem eminenten Sinne des Wortes genannt werden dürfe, wie diese Bezeichnung ein Bruckner ganz ohne alle Frage verdient. Aber daß er ein außerordentliches Talent, daß er unter den heute Lebenden eine der stärksten, wenn nicht überhaupt die stärkste Begabung ist und daß seine Kunst, weit davon entfernt, in den ausgefahrenen Geleisen des Hergebrachten sich zu bewegen, mit ihrem kühn vorwärts stürmenden revolutionären Fortschrittsdrange zunächst sehr wenig von dem zu bieten scheint, was dem Geschmack der großen Menge schmeichelt, umgekehrt aber genug enthält, was bei der ersten Bekanntschaft harmlos gesinnte Gemüter abstoßen und abschrecken muß, das läßt sich nicht bestreiten. Und trotzdem haben wir es erlebt, daß Richard Strauß heute, da er noch nicht ganz vierzig Jahre zählt, sich bereits den Rang des anerkannten Führers der musikalischen Moderne erobert hat, während die Vertreter der älteren Kunstrichtung ihm niemand entgegensetzen können, der auch nur in einem



Atem mit ihm genannt werden dürfte, ja daß er schon eine gewisse Popularität, wenn auch nicht im gewöhnlichen Sinne des Wortes, genießt. Die Ursachen für das frühe Durchdringen und allgemeine Anerkanntwerden eines so vorgeschrittenen Tondichters sind einerseits in der ungewöhnlich fortschrittsfreundlichen Stimmung unserer Zeit, andrerseits in der günstigen Schicksalsfügung zu suchen, die den Werde- und Entwicklungsgang Straußens in der seltensten Weise begünstigt hat. Er war in mehr als einer Beziehung ein Glückskind, dem von selbst als reife Frucht in den Schoß fiel, um das manch andrer in jahrzehntelangem Ringen sich heiß bemühen mußte.

Richard Strauß[1]) wurde am 11. Juni 1864 in München geboren. Sein Vater war der Hornist des Hoforchesters Franz Strauß, der außer durch die meisterhafte Beherrschung seines Instruments durch die fanatische Gegnerschaft, mit der er gegen Wagner und Bülow wütete, berühmt geworden ist. Als Sohn eines Musikers in durchaus musikalischer Umgebung aufgewachsen, hatte Strauß den unschätzbaren Vorteil, mit seiner musikalischen Ausbildung bereits in einem Alter fertig zu sein, wo andere gewöhnlich erst anfangen, ernstere künstlerische Studien zu betreiben. Er war achtzehnjährig, als er seine F moll-Sinfonie schrieb, die nicht nur in allem und jedem den reifen, meisterhaft gebildeten Musiker verrät, sondern auch schon in der Erfindung Züge einer bemerkenswerten Eigenart und Selbständigkeit erkennen läßt. Ihr waren unter anderem ein Streichquartett, Konzerte für Violine und Horn, eine Violoncello-Sonate, eine Sinfonie in d moll, Lieder, Klavierstücke und die von Bülow so hochgeschätzte und mit der Meininger Hofkapelle allerorten aufgeführte Serenade für 13 Blasinstrumente vorangegangen. Um diese ganz erstaunliche Frühreife richtig zu würdigen, muß man überdies bedenken, daß Strauß seinen musikalischen Studien und Arbeiten als Gymnasiast nachging, d. h. also eine verhältnismäßig doch nur recht kärglich bemessene Zeit dafür übrig hatte.

Verraten die frühesten Werke des jungen Künstlers vor allem den Einfluß eines eifrigen Studiums der Klassiker, insbesondere Mozarts und des ersten Beethoven, mit einem Einschlag älterer, Schumannscher Romantik, so beginnt späterhin die Einwirkung Johannes Brahms' sich immer mehr geltend zu machen. Namentlich das Klavierquartett in c moll Op. 13, Wanderers Sturmlied (nach Goethes Gedicht für sechsstimmigen Chor und Orchester) Op. 14, die Klavier-Violin-Sonate in Es und die Burleske für Klavier mit Orchesterbegleitung (ohne Opuszahl) stehen, wie zum Teil auch schon die erwähnte F moll-Sinfonie Op. 12, ganz unter seinem Einfluß. Ja, selbst in der Sinfonie »Aus Italien« Op. 16 ist er noch deutlich zu verspüren. Dagegen ist zu jener Zeit ganz und gar nichts davon zu merken, daß Strauß von Wagner, Liszt und Berlioz, den Meistern, deren Vorbild für seine weitere Entwicklung so wichtig geworden ist, auch nur eine einzige Partitur gekannt habe. Diese treten erst in seinen Gesichtskreis, als er nach Absolvierung des Gymnasiums und einigen akademischen Semestern 1885 durch Hans von Bülow als Musikdirektor nach Meiningen berufen worden war.

Alexander Ritter, dem treuen Jünger der Weimarer Schule, der damals der Meininger Hofkapelle angehörte, gebührt das Verdienst, den jungen Strauß für die Ideale des musikalischen Fortschritts begeistert zu haben. Dieser tritt nun in seine zweite Periode, die in stilistischer Hinsicht durch die Wendung von der absoluten zur Programmusik, in allgemein geistiger Beziehung durch ein vollständiges Aufgehen des Komponisten in dem Ideenkreise Wagners und seines philosophischen Meisters Schopenhauer gekennzeichnet ist. Auf die der Übergangszeit angehörige Sinfonie »Aus Italien« folgten in der Reihenfolge ihrer Entstehung die »Tondichtungen«: Macbeth, Don Juan und Tod und Verklärung. Ihren Abschluß fand diese Periode mit dem in Dichtung wie Musik gleich stark von Wagner beeinflußten musikalischen Drama »Guntram«. Man kann sagen, daß Strauß in den instrumentalen Werken dieser Zeit die Form der sinfonischen Dichtung vollendet und abgeschlossen hat. Indem er das Lisztsche Stilprinzip, die dichterische Idee völlig in sich aufzunehmen und aus dem Geiste der Musik neu zu gebären, festhält, gelingt es ihm, insofern über den Weimarer Meister hinaus zu kommen, als er formell Liszts rhapsodische Improvisation zum lückenlos gefügten, fest geschlossenen musikalischen Kunstwerke weiterbildet, und damit sozusagen von der Skizze zum ausgeführten Gemälde weiterschreitet, während er inhaltlich die sinfonische Dichtung mit dem reichen polyphonen Inhalt einer an den großen deutschen Meistern des Kontrapunkts von Bach bis Wagner und Brahms geschulten Tonsprache erfüllt und sie zugleich in die Farbenpracht einer Orchestrierung taucht, wie sie glanzvoller nicht gedacht werden kann. Zugleich verrät sich immer deutlicher jene ganz spezifische Begabung Straußens für eine bis dahin unerhörte Prägnanz des musikalischen Ausdrucks. Seine Tonsprache ist von sprechender Deutlichkeit; sie suggeriert nicht nur Bilder, sondern gibt geradezu eine unmittelbare Gefühlsoffenbarung des Willensimpulses, der hinter der sichtbaren Ausdrucksbewegung steckt, sozusagen das »An-sich« der Geste. Dabei ist namentlich »Don Juan« von einer Fülle und Kraft der melodischen Erfindung,

[1]) Für weitere Kreise dürfte die ausdrückliche Bemerkung, daß unser Meister mit den Wiener Strauß in keinerlei verwandtschaftlicher Beziehung steht, vielleicht auch heute noch nicht ganz überflüssig sein.

wie sie auch Strauß selbst späterhin kaum je wieder erreicht hat. »Guntram« ist als lebendiges Bühnenwerk kaum bekannt geworden. Soviel sich mit Grund gegen den etwas unklaren Jünglingsidealismus der Textdichtung einwenden läßt, in Anbetracht des reichen musikalischen Gehalts, bleibt das gewiß unverdiente Schicksal dieses Werkes, das schon durch den hohen Ernst seiner Idee und ihrer Ausführung imponiert, ewig zu bedauern.

Nach dem »Guntram« tritt Strauß in eine neue Epoche. Die alten Götterbilder werden zerschlagen. An die Stelle Schopenhauers tritt Friedrich Nietzsche, an die Richard Wagners Strauß selbst. Charakteristisch für diese Periode ist das immer deutlichere Zutagetreten dessen, was man Straußens Eulenspiegelnatur nennen könnte, der er ja speziell in »Till Eulenspiegels lustigen Streichen« ein von genialem Humor übersprudelndes unvergängliches Denkmal gesetzt hat. Der »Witz« wird immer mehr zur Hauptsache und dominiert als Verstandesspiel auch in den ernsten Werken. Die musikalische Symbolik wird oft zur Allegorie, und der ästhetische Geschmack mit seiner Vorliebe für das Überladene und Verschnörkelte ausgesprochen barock. Im übrigen steht Strauß zur Stunde noch mitten in dieser Phase seiner Entwicklung. Man weiß nicht, wohin sie ihn führen wird, und deshalb dürfte es auch geraten sein, mit einem abschließenden Urteil vorläufig noch zurückzuhalten. Jedenfalls steht das Eine fest: wie man sich zu »Also sprach Zarathustra«, zu »Don Quixote« und zum »Heldenleben« auch stellen möge, ob man kritiklos begeistert sei, oder aber sich teilweise oder ganz abgestoßen fühle, daß sie die bedeutendsten Orchesterwerke sind, die die jüngste Vergangenheit hervorgebracht hat, ist gar keine Frage. Und wohin Strauß sein Genius auch noch treiben mag, seinen Platz in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Musik hat er sich heute schon gesichert. Als der ausgeprägteste und markanteste Vertreter der neueren Programmmusik, die von Liszt ausgeht, indem sie die sinfonische Dichtung mit dem ganzen reichen Inhalt der Wagnerschen Tonsprache erfüllt, hat er sich heute schon unsterblich gemacht. Liegt so seine Hauptbedeutung auf dem Gebiete der sinfonischen Musik, so darf dabei nicht vergessen werden, was er auf vokalem Gebiet, vor allem mit seinen vielstimmigen Chorwerken (Opus 34!) und seiner Lyrik geleistet hat.

Für das häusliche Musizieren kommen aus dem reichen Schatze des Straußischen Schaffens ja fast allein seine Lieder mit Klavierbegleitung in Betracht. Auch als Liederkomponist verrät unser Meister in seinen frühesten Werken noch nichts von dem revolutionären Radikalismus, zu dem er sich späterhin bekannt hat. Das erste lyrische Opus, acht Gedichte von Hermann von Gilm, zeigt die gleichen Vorzüge wie die frühesten orchestralen und kammermusikalischen Schöpfungen. Aber spezifisch »Straußisches« in dem Sinne, den diese Bezeichnung heute gewonnen hat, findet man nichts darin. Die nächsten Liederhefte (Op. 15, 17 und 19) bringen ausschließlich Dichtungen des Grafen Schack. Sie fallen in jene Zeit, in der Straußens Metamorphose aus dem von Bülow protegierten Klassizisten und Brahmsianer zum kühnen Fortschrittsmann und Führer der musikalischen Moderne vor sich ging. Wer sucht, wird gerade in diesen Werken auch außer dem »Ständchen«, das von allen Straußischen Liedern am ersten gangbar geworden ist, noch manche versteckte Perle finden. Ich erinnere nur an das »Madrigal« (nach Michelangelo), an »Seitdem dein Aug' in meines schaute«, die »Lieder der Trauer«, »Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar« u. a. Auf die »Schlichten Weisen« Op. 21 sei wegen ihres einfachen und volkstümlichen Tons besonders hingewiesen, während die gleichfalls auf Poesien Felix Dahns komponierten »Mädchenblumen« Op. 22 zu den weniger bedeutendsten Arbeiten Straußens gehören und nicht vermuten lassen, daß sie unmittelbar vor »Tod und Verklärung« geschrieben sind.

Die vier Lieder Op. 27 zeigen zum ersten Male Strauß auch insofern als »modernen« Komponisten, als er sich hier der zeitgenössischen Poesie zuwendet. Heinrich Hart, Karl Henckell, John Henry Mackay, Otto Julius Bierbaum, Karl Busse, Richard Dehmel, Gustav Falke, Detlev von Liliencron, Christian Morgenstern, und wie diese neueren Ganz-, Halb- und Scheinpoeten alle heißen, sie treten jetzt an die Stelle der Gilm, Schack, Dahn und Lenau. Die Zusammenstellung beweist schon, daß Strauß — darin sehr unähnlich dem durch einen nur selten einmal fehlgreifenden literarischen Geschmack ausgezeichneten Hugo Wolf — bei der Auswahl seiner Textdichtungen nicht immer allzu skrupulös vorgeht. »Traum durch die Dämmerung« ist heute wohl ebenso berühmt und vielgesungen wie das »Ständchen«. Und mit Recht: denn es ist ein ganz prächtiges Stück. »Morgen« (aus Op. 27), »Weißer Jasmin« und »Stiller Gang« (aus Op. 31) wären wegen ihrer relativen Einfachheit und leichteren Eingänglichkeit hervorzuheben. Opus 32 bringt neben Henckell und Liliencron Lieder aus »Des Knaben Wunderhorn«. Folgt hierin Strauß nur dem »neuromantischen« Zuge der jüngsten Zeit, der die Alleinherrschaft des rasch abgewirtschafteten Naturalismus ablöste, so sehen wir ihn in der Folge immer häufiger auch auf andere ältere Dichter zurückgreifen. Es begegnen uns Klopstock, Bürger, Uhland, Rückert u. a. m. »Ich trage meine Minne vor Wonne stumm« und »O süßer Mai« werden aus Op. 31 auch dem weniger modernen Geschmacke zusagen, und vor allem werden die köstlichen »Himmelsboten zu Liebchens Himmelbett« jeden entzücken, der nicht an krankhafter

Prüderie leidet. Aus den folgenden Heften greife ich ein paar Nummern heraus, die nicht allzuhohe Anforderungen in Bezug auf Verständnis und Ausführung machen. Sehr lustig ist »Für fünfzehn Pfennige«, außerordentlich reizvoll »Hat gesagt — bleibt's nicht dabei«; »Glückes genug« streift fast die Grenze des Trivialen. Von seiner einfach liebenswürdigsten Seite zeigt sich der Komponist in denjenigen seiner Gesänge, die man als »Familienlieder« bezeichnen könnte, in »Meinem Kinde«, dem Dehmelschen »Wiegenlied«, der »Muttertändelei«. Auch das innige »Leise Lieder sing ich dir« trägt ähnlichen Charakter. Nicht leicht in der Klavierbegleitung, aber von großer Wirkung ist die Uhlandsche Ballade »Die Ulme von Hirsau«.

Es ist schon des öfteren bemerkt worden, daß Straußens letzte Liederhefte sich durch einen auffallenden Zug nach dem volkstümlich Schlichten auszeichnen. Diese Tendenz wäre an sich gewiß als etwas sehr Erfreuliches zu bezeichnen, wenn man nicht so oft das Gefühl hätte, daß diese Einfachheit Strauß weniger gut zu Gesicht stehe als seine frühere Kompliziertheit. Gerade diese Simplizität hat manchmal etwas absichtlich Gewolltes, ja Gesuchtes, und ich kann mich bisweilen nicht des Gedankens erwehren, als ob sich in ihr bereits die Folgen der Modeberühmtheit, eine gewisse Rücksichtnahme und Konnivenz gegenüber dem Geschmack der großen Menge bemerkbar machten. Überdies bleibt zu bedenken, daß Strauß, wo er Einfachheit anstrebt, niemals so originell und eigenartig ist, wie wenn er sich ganz als den gibt, der er nun einmal ist. Immerhin verdienen aus Opus 46 bis 48 »Ein Obdach gegen Sturm und Regen«, die »Sieben Siegel«, »Des Dichters Abendgang«, »Rückleben«, »Einkehr«, die lustige Ballade »Von den sieben Zechbrüdern«, die »Freundliche Vision«, »Ich schwebe« und »Winterweihe« hervorgehoben zu werden.

Strauß hat die Liedkomposition namentlich in letzterer Zeit immer etwas als »Nebenetat« behandelt. Darum macht er auf diesem Gebiete auch nicht im entferntesten den Eindruck einer so geschlossenen Persönlichkeit wie etwa Hugo Wolf. Seine Lieder sind sehr ungleichwertig. Ein Hauptcharakterzug seiner künstlerischen Individualität, der auf den äußeren, wenn auch musikalisch raffinierten Effekt gerichtete, flotte »Schmiß«, er tritt gerade hier auf Kosten vertiefter Innerlichkeit allzusehr in den Vordergrund. Kein ernster Komponist der neueren Zeit hat so viele »Reißer« geschrieben wie Strauß. Und trotzdem: wenn man sichtet und die Spreu vom Weizen sondert, so bleibt soviel Köstliches und Wertvolles zurück, daß der unerreichte Meister der instrumentalen Programmusik auch als Liederkomponist mit den ersten Platz unter den Zeitgenossen für sich in Anspruch nehmen darf.

Abgesehen von einigen Klavierstücken, unter denen die »Stimmungsbilder« Op. 9 nicht ganz in Vergessenheit geraten sollten, hat Strauß kaum Instrumentalmusik geschrieben, die für das »Haus« zu gebrauchen wäre. Von Klavierbearbeitungen sei namentlich auf die vierhändigen Arrangements der früheren Orchesterwerke, der Bläserserenade, der F moll-Sinfonie, der Tondichtungen »Aus Italien«, »Macbeth«, »Don Juan«, »Tod und Verklärung« hingewiesen. Auch mit dem »Eulenspiegel«, den ein Virtuose wie Eduard Riesler ja sogar zweihändig in seinen Konzerten spielt, dürfte es gewandten Spielern noch gelingen. Dagegen sind die späteren sinfonischen Werke auf dem Klavier unmöglich. Einige Lieder hat Max Reger wirkungsvoll für Klavier transskribiert.

Die Ballade in der Musik.

Von **A. König.**

(Schluß.)

Die Blume der Ballade erblühte zuerst im Gartenland des Sologesanges. Aber auch auf knorrigerem Stamm ist später manch schönes Reis erwachsen, und verschiedene Tondichter haben zu den wuchtigen Massen des Chores gegriffen, ohne indes die von *Löwe* gehandhabten Formen des Strophenliedes und durchkomponierten Liedes zu verlassen oder zu erweitern. Besonders die dunkleren Farben des Männerchores mußten der düsteren Stimmung mancher Balladen zusagen. So entstanden *Bruchs* ernster Normannenzug, den man im weiteren Sinn noch der Ballade zurechnen kann — *Rheinbergers* herrliches Tal des Espingo, geradezu eine Musterkomposition auf diesem Gebiete in ihrer vollendeten Vereinigung epischer, lyrischer und dramatischer Momente — hierher gehört auch die Vätergruft von *Cornelius*, in welcher die Uhlandschen Verse von einem Bariton, der ziemlich lange solo singt vorgetragen werden, bis dann später ein gemischter Chor mit hinzugedichteten Worten einfällt; die Ballade ist eine feine Arbeit, aber doch wohl keine eigentliche Repertoirebereicherung, weil sie schwer zu singen ist. Eine neuere Komposition ist *Bergers* Totentanz für vierstimmigen gemischten Chor und großes Orchester. *Brahms* hat Uhlands Dichtung »Die Nonne« für gemischten Frauenchor verwertet.

Dramatisch veranlagte Geister mußten in bedeutenden Balladen zu viele lyrische und dramatische Keime finden, um alle musikalischen Gedanken in der beengenden Form des Sologesanges unterzubringen. Man wollte in den Zaubergärten der eigenen musikalischen Ideen ungehemmt schweifen, am Wechsel berückender Melodien sich berauschen. So ließ man den zusammengepreßten Inhalt der Balladen seine Fesseln sprengen und in behaglicher Breite dahinfließen. Man zog die Ballade auseinander und ließ Chöre und Soli, Episches, Lyrisches und Dramatisches, Gesang und malende Orchestermusik miteinander wetteifernd an einem Bilde malen, das man freilich im letzten Grunde eher eine verkleinerte Kopie eines Oratoriums als eine Ballade nennen muß. Gegen diese sogenannte Chorballade eifert *Plüddemann* aus inneren Gründen, weil sie eben das Plastische und Einheitliche der Ballade zerstört. Immerhin: die Chorballade hat ihre Wirkungsfähigkeit erwiesen, und »was da lebt, hat sein Recht«, ungeachtet aller theoretischen Sturmböcke.

Das ausgesprochene Muster einer Chorballade ist Erlkönigs Tochter von *Gade*. Hier ist das bekannte nordische Volkslied Elvershöh als Prolog benutzt, die letzte Strophe der Dichtung dient als Epilog. Zwischen diese beiden ruhig erzählenden Teile schiebt sich nun das zu einer dramatischen Scene bearbeitete Gedicht in Sologesängen, Chorsätzen und instrumentalen Zwischenspielen. Eine besondere Vorliebe hat *Schumann* dieser Chorballade zugewandt; von seinen Kompositionen sind zu nennen: Der Königssohn, Die Balladen vom Pagen und der Königstochter, Das Glück von Edenhall, Des Sängers Fluch. Den beiden letzten Texten wurden verschiedene Zweiglein aufgepfropft, auf deren jedem man eine besondere Nachtigall singen lassen konnte. So ist insbesondere des Sängers Fluch durch ganze hinzugedichtete Scenen erweitert worden. Schön Ellen von *Bruch* ist eine ausgesprochene Ballade von ziemlichem Umfang. Dagegen möchte ich Mendelssohns Walpurgisnacht, obwohl als Ballade bezeichnet, nicht als solche gelten lassen.

Eine wesentlich neue Form ist in der Chorballade nicht erstanden. Die Anlehnung an die alte Kantate ist offenkundig. Der Form nach sehen wir ein kleines Oratorium vor uns, beginnend und schließend mit einem Chor; Soli und Massengesänge wechseln; ariose und rezitatorische Sätze lösen sich ab; höchstens sehen wir in der Chorballade knappere Formen und vermissen deshalb auch die großen Steigerungen, die dramatische Wucht des Oratoriums. Hat sich die Chorballade keine eigene Form zu schaffen vermocht, so ist natürlich eine Verwechslung mit anderen Formen leicht möglich. Auf jeden Fall bestimmen zunächst musikalische Rücksichten die Form; denn abgesehen von den redend eingeführten Personen, die noch nach modernem Gefühl, im Gegensatz zu den alten Kirchenkomponisten, wohl nur im Solo wiedergegeben werden, wahrt sich der Komponist die Freiheit, die erzählenden Partien rein nach musikalischen Erwägungen dem Chor, einem oder mehreren Solisten zuzuteilen. So verwendet *Schumann* im Königssohn den vollen Chor, zweistimmigen Frauenchor, einstimmigen Männerchor in der Art taktmäßigen Rezitativs und ein Altsolo — also die verschiedensten Ausdrucksmittel für die Erzählung. Da nun die Form allein keinen Anhalt für die Benennung bietet, so dürfte der Vorschlag angängig sein, die Bezeichnung Chorballade nur dort zu wählen, wo die Grundlage einer wirklichen, noch deutlich erkennbaren dichterischen Ballade wirklich vorhanden ist. Dieser Forderung genügen Erlkönigs Tochter von *Gade*, sowie die oben angeführten Kompositionen *Schumanns*.

Die großen zyklischen Männerchorkompositionen sind merkwürdigerweise der Ballade aus dem Wege gegangen, deren ernst-herbes Wesen doch so gerne mit der kraftvollen Würde des Männergesanges eine Verbindung eingehen möchte. *Bruchs* Frithjof sind Klagelieder, *Reineckes* Hakon Jarl Siegesgesänge, *Brahms* Rinaldo weiche Liebesklänge. Merkwürdig, daß sich das Zusammenpassende oft so schwer findet! Dafür spielt die Ballade in der Oper eine Rolle, die bisher fast gänzlich übersehen wurde. Die alte Oper freilich verlegte sich, wie es scheint, nicht gerne aufs Erzählen; entweder geschah etwas, oder man sprach lyrische Stimmungen im Gesang aus, oder man ließ die Diva ihre Koloraturen auf den Brettern spazieren tragen. Die ausschließlich herrschende Arie ließ die Ballade nicht aufkommen. Die Ballade in der Oper durfte eine Errungenschaft der Romantik sein. Es handelt sich hier um Erzählungen, die in einem wesentlichen Zusammenhang mit der Handlung stehen, ohne daß sie doch immer den Gang der Handlung direkt fördern. Wie diese Erzählungen in Beziehung zur Handlung stehen, mag an einigen Beispielen erläutert werden. In den Lustigen Weibern wird »vom Jäger Herne die alte Mär« erzählt. Die lustigen Weiber verkleiden den alten Sünder Falstaff als Jäger Herne, um dann mittels eines andern Verkleideten, den Falstaff für den richtigen Herne hält, zur wohlverdienten Strafe den alten Schürzenjäger zu schrecken. In *Boldieus* Weißer Dame wird der junge Held durch die Erzählungen der gespenstischen Frau (Seht jenes Schloß) auf die Dinge vorbereitet, die seiner im nächtlichen Gemache harren könnten. *Chabriers* Gwendoline erzählt von den nordischen Schiffen, die sie im Traum gesehen, und die kurz darauf ihr Volk überfallen. In Fra Diavolo weist die Erzählung »Es blickt auf Felsenhöhen« auf Fra

Diavolo hin, im Postillon von Lonjumeau das bekannte Lied »Freunde vernehmet die Geschichte« auf die Schicksale des Postillons. Die große Arie in der Jüdin (Rachel, als Gott dich einst zur Tochter mir gegeben) ist wenigstens am Anfang ein Rückblick auf die Vorgeschichte der Oper. Auch die Romanze im Vampyr deutet direkt auf das Erscheinen des unheimlichen Gastes hin und ist in mancher Beziehung ein Vorläufer der Arie im Holländer (»Sieh Mutter dort den bleichen Mann ... denn still und heimlich sag ich dir, der bleiche Mann ist ein Vampyr). Diese Ballade ist dadurch interessant, daß sie den alten volkstümlichen Chorrefrain verwendet. Als weitere Balladen, bezw. als Stücke, die in der Oper als erzählende Bestandteile ein Hauptstück der Handlung und zugleich einen Ruhepunkt — vergleichsweise möchte ich sagen, einen Dominantakkard mit Fermate — bedeuten, führe ich an: die Erzählung des Traumes aus dem Propheten (In eines Domes Wunderbau), die Ballade aus Robert der Teufel (Einst herrschte in der Normandie), die Romanze aus der Zigeunerin (Im Traum sah ich mich im Marmorsaal), die Romanze aus dem Wasserträger (Einst fiel ein kleiner Savoyard), die Ballade aus Zampa (In dem Schmuck der ersten Jugend), sogar den Choral aus den Hugenotten, wenn ich ihn auch natürlich nicht als Ballade bezeichnen darf, rechne ich wegen seiner bevorzugten Stellung und der Idee, zu deren Träger ihn der Textdichter gestempelt hat, hierher. Die Wichtigkeit dieser Balladen ist auch mehrfach dadurch zum Ausdruck gebracht, daß ihre Melodien in die Ouvertüre übergingen.

Balladen, die nicht in direktem Zusammenhang mit der Handlung der Oper stehen, sind selten. Goethes Faust enthält die Ballade vom König in Thule. *Gounod* hat in seiner Margarete die Erzählung benutzt und den Balladenton ganz gut getroffen. Auch Faust Verdammung von *Berlioz* gibt die schwermütige Stimmung gut wieder. Dagegen läßt sich *Boito* in seinem Mefisto und *Schumann* in seinen Faust-Scenen die Ballade ganz entgehen. Die Romanze im Freischütz »Einst träumte meiner sel'gen Base« hat mit der Handlung fast gar nichts zu tun. Diese Beispiele stehen vereinzelt da.

R. Wagner hat in fast allen seinen Werken balladenartige Stellen. Das erste Werk, das seine Eigenart ahnen ließ, der fliegende Holländer enthält die meisterhafte Ballade der Senta, in welcher die alte Mär vom Holländer erzählt wird. Hier ist also das Lied gewissermaßen die verdichtete Handlung der ganzen Oper. Im Tannhäuser könnte man das herzige Lied des Hirten als balladenförmig bezeichnen, und wer tiefer nachdenken mag, der findet mehr Beziehung zu Handlung, als es anfänglich scheint. Der ganze Tannhäuser ist die Dramatisierung einer alten Ballade, und die Erzählung von der Romfahrt ist wiederum die dichterische Neueinkleidung jener Ballade. Später entfernen sich die Erzählungen der Wagnerschen Musikdramen von dem, was man im dichterischen Sinn eine Ballade zu nennen pflegt, ohne daß doch die Beziehungen ganz verloren gehen. Balladenähnlich ist in Tristan der Chor: Herr Morold zog zu Meere her, balladenartig die große Erzählung Lohengrins von der Gralsburg, Hans Sachsens humoristisches Lied vom Paradies, Loges Mahnruf (»Immer ist Undank Loges Lohn), balladenartig ist auch, wenn man die Deutung mit berücksichtigt, das Lied »Winterstürme wichen dem Wonnemond«, ferner Waltrautes Erzählung, Kundrys Nachricht von Parsifals Mutter. Sie alle stehen mit der Handlung in deutlichem Zusammenhang, sie alle bilden einen Wendepunkt oder wenigstens einen wichtigen Halt in der Handlung, sie alle sind epischer Natur, ohne deshalb des lyrischen Elements zu entbehren. Man könnte wohl sagen, sie seien teils Anklänge an die alte Opernballade, teils — was wohl noch wichtiger ist — Fortbildungen derselben. Sie sind noch inniger mit dem Gang der Handlung verschmolzen als die alte Ballade. In den erwähnten Stücken neigt der große Dramatiker auch etwas mehr als gewöhnlich dem Lyrischen zu. Mag man sie nun aber Erzählungen, Balladen oder sonstwie nennen, so scheint doch nicht, daß sie unseren modernen Balladenkomponisten geradezu als Muster gedient und die Form der Ballade beeinflußt hätten. *Löwe* konnte noch nichts von Wagnerschen Prinzipien auf seine Kunst übertragen, und was früher an Balladen in den Opern auftauchte, konnte kaum die eigentliche Balladenkomposition beeinflussen. Die feine Detailmalerei des Balladenkomponisten konnte sich an der grobkörnigen Zeichnung der Oper kaum etwas absehen.

Zumeist wird es übersehen, daß abseits vom Getriebe des Solo- und Chorgesanges auch auf dem Gebiete der Instrumentalmusik sich eine Gattung entwickelt hat, die man Ballade nennt; sie ist zuerst unter *Chopins* zarter Hand gediehen. Manchen seiner Nachfolger kann man freilich bei der Wahl des Titels den Vorwurf nicht ersparen: »Sie wissen nicht, was sie tun«. Eine Natur wie *Chopin* hat sich aber bei der Überschrift offenbar etwas gedacht. Soll die Bezeichnung Ballade auch in der Instrumentalmusik eine Berechtigung haben, so wird zunächst das epische Moment in den betreffenden Kompositionen nachgewiesen werden müssen. Obwohl kein Freund derer, die alle Musik erst erklären, sich dabei etwas denken, etwas hineinlegen müssen, habe ich doch stets bei *Chopins* Gmoll-Ballade im Moderato-Satz den Eindruck des ruhig dahinfließenden Erzählertones gehabt, der nur hie und da von lebhafterer Gemütsbewegung unterbrochen wird. Es kommt mir der langgespannte und hochgewölbte musi-

kalische Bogen der Largo-Einleitung wie eine feierliche Überschrift vor, während das Presto einen dramatischen Abschluß bildet. Dieser ruhige Erzählerton ist ebenso klar in der F dur-Ballade zu erkennen, bei welcher aber die Unterbrechung durch einen leidenschaftlichen Gefühlserguß noch deutlicher zu Tage tritt.

Neben Balladen finden sich vielfach Novellen und Novelletten, so z. B bei *Gade, Schumann.* So wenig wie in der Dichtung kann man in der Musik die Begriffe Ballade und Novelle als gleichbedeutend setzen; im ganzen aber dürften viele Notenschreiber doch allzuleichten Herzens an die Wahl ihrer Titel gehen, und so herrscht auf diesem Gebiete ziemliche Verworrenheit. Es scheint sich, wiewohl mehr unbewußt und unklar, an die instrumentale Ballade der Begriff des Improvisierten zu heften, und in diesem Sinne dürfte für einzelne Rhapsodien auch der Titel Ballade zutreffend sein. Freilich unterscheiden sich beispielsweise alle ungarischen Rhapsodien in einem Hauptpunkte von richtigen Balladen: der rastlos dahinwandernde, nur dem Augenblick lebende Stamm der Zigeuner hat keine Geschichte, die er erzählen könnte; wohl kann er in schwermütigen oder stürmischen lyrischen Weisen die Erlebnisse des Augenblicks beweinen oder hinausjubeln, aber er kann nicht aus dem tiefen, ruhigen See nationaler Epik die Perlen alter Geschichte heraufholen.

Blicken wir zurück. Der Begriff der instrumentalen Ballade ist kein festumrissener; sie ist eine Spezialität *Chopins* geblieben. Der Begriff der Chorballade ist mehr aus textlichen als aus musikalischen Rücksichten abgeleitet. So bleibt als eine im ganzen klar abgegrenzte Gattung die Soloballade. Sie ist eines der jüngsten Kinder der Muse; sie atmet den Geist unseres Vaterlandes. Unser Herz hängt an ihr, denn sie ist **deutsche Kunst.**

Vom gespielten und gesungenen „Zwischenspiel".

Auf kirchenmusikalischem Gebiete liegt eine wenig produktive Zeit hinter uns. Man hatte deshalb Muße, rückwärts zu blicken und eine Wiedergeburt der kirchlichen Musik im Geiste des 16. Jahrhunderts vorzubereiten. Diese Rückschau hat das Gefühl für das Echtkirchliche, das Keusche außerordentlich geschärft, die Choralbücher sind gereinigt von allem unkirchlichen Wesen, ihre Melodien schreiten hübsch säuberlich im einfachen Grunddreiklangskleide einher, und wo man sich einmal den Schmuck eines Septleins erlaubt, geschieht es so vorsichtig, daß es niemand bemerkt. Fast erscheint einem die Sache zu puristisch, und man möchte lieber Bach statt die um 100 Jahre älteren Herren zum Vorbild genommen wissen. Doch davon ein andermal. Heute freuen wir uns des preislich Erreichten. Dazu gehört auch die Säuberung vom Zwischenspiel. Man kann es heute kaum glauben, daß ein Mann wie *Töpfer* folgende Zwischenspiele zu »Nun danket alle Gott« schreiben konnte:



Und das sind noch nicht die tollsten. Da mußte man erst den improvisierten »Zwirn« kennen lernen! Die Übertreibung hat wie überall das Gute gehabt, daß man den Blick auf die Sache hinlenkte und das Unschöne erkannte.

Am merkwürdigsten war das »gesungene Zwischenspiel«. Da gewiß viele nicht so glücklich gewesen sind, es aus eigener Anschauung kennen zu lernen, so will ich zu Nutz und Frommen der Mit- und Nachwelt ein Näheres darüber angeben.

Ich sehe ihn noch lebhaft vor mir, den Schneider-Valentin in seinen Kniehosen und der Strumpfmütze, wie er am Sonntag den Steinweg hinaufschritt, um zur rechten Zeit auf dem Chore zu sein, denn er war nicht nur der älteste, sondern auch der erste Choradjuvant und versah das Amt des Vorsängers mit rührendem Eifer trotz seiner 76 Jahre. Der Nachmittagsgottesdienst war meistens Leseandacht. Wenn der Lehrer Präludium und Eingangslied gespielt hatte, verließ er seinen Platz auf der Orgelbank und begab sich an den Altar, um die Predigt zu lesen. Vorsorglich hatte er aber auf eine bestimmte Taste der Orgel ein Hölzchen gelegt. Diese brauchte dann vom Vorsänger — den nötigen Wind vorausgesetzt — nur niedergedrückt zu werden und die Gemeinde hatte den richtigen Ton für ihren Choral, den sie nach der Predigt ohne Orgel singen mußte. Ohne Orgel mußte sie singen, aber nicht ohne Zwischenspiel, dieses wurde von Schneider-Valentin gesungen. Besonders erinnere ich mich noch an den Choral »Laß mich dein sein und bleiben«, der so gesungen wurde:

Laß mich dein sein und blei-ben (Zwischengesang) bei uns

Die Art des Zwischengesangs läßt sich leider mit unserer unvollkommenen Notenschrift nicht genau veranschaulichen. Es waren eigentlich nicht bestimmte Töne, die der gute Schneider Valentin sang, sondern er klomm von c bis e ganz allmählich in den denkbar und hörbar kleinsten Intervallen aufwärts und sang natürlich auch nicht einen regelmäßigen Triller à la Erika Wedekind,

sondern tremolierte einfach nur, wie die Italiener im allgemeinen und 70jährige Greise im besonderen tremolieren.

Mir will heute die Sache recht komisch vorkommen, und wahrscheinlich war sie es auch, aber der zehnjährige Knabe nahm sie durchaus ernst. Jedenfalls freuen wir uns heute, daß der »Schmuck« des gespielten und gesungenen Zwischenspiels aus dem Gottesdienst entfernt ist. Ob er freilich für alle Zeiten verbannt bleibt, wer kann das wissen? So wenig wir vor der Wiederkehr der Krinoline sicher sind, ebensowenig sind wir es vor der Zurückkunft des Zwischenspiels. R.

Erstlingswerke.

Die kleine Oper: »Abu Hassan« gilt allgemein als das erste Bühnenwerk C. M. von Webers, in den Notizen eines Fachwörterbuchs wird aber verzeichnet, daß der große Freischütz-Komponist (geb. 1786) schon als 14jähriger Knabe eine kleine Oper: »Das Waldmädchen« schrieb, von deren Aufführungen jedoch nichts bekannt ist. Abu Hassan, im Jahre 1810 vollendet, erlebte seine Première in demselben Jahre in Dresden. In Gotha, wo damals kein Hoftheater bestand, sondern nur ein aus musikalisch und schauspielerisch gebildeten, den ersten Kreisen angehörenden Gothaern zusammengesetztes Liebhaber-Theater, das Vorstellungen in der »Steinmühle« gab, kam Abu Hassan im Jahre 1813 zur Aufführung, und zwar auf Veranlassung des Prinzen Friedrich (geb. 1776, nachmals als Friedrich IV., Herzog von Sachsen-Gotha-Altenburg), der Freund und Förderer der Kunst war und selbst komponierte. Als sein Gast weilte im Herbst 1812 Weber in Gotha, und sein fürstlicher Gönner war so entzückt von Abu Hassan, den ihm der Tonsetzer vorspielte, daß er alles daran setzte, die Oper so bald als möglich zur Aufführung zu bringen. Prinz Friedrich schreibt darüber an Goethe, mit dem er im regen persönlichen wie schriftlichen Verkehr stand, wie folgt:

». . . Wir schmieden jetzt an einer kleinen Oper: »Abu Hassan«, Musik von C. M. von Weber, der Text von einem gewissen Herrn Ihle, Theaterdichter in Frankfurt; mein Gewissen sagt mir, ich benenne den Dichter nicht mit seinem echten christlichen Namen, ihm sei, wie ihm wolle, er heiße Ile oder Igel, sein Machwerk ist lustig und hübsch und Webers Komposition so liebenswürdig und geistreich, daß ich mir schmeichle, durch die sorgfältige Aufführung dieses Werkes dem Publikum Freude zu geben und Lorbeeren aus Thaliens Hain für die Mitspielenden einzuernten.« —

Eine herzogl. Hofkapelle bestand damals in Gotha, Hofkapellmeister war Ludwig Spohr, Konzertmeister Joh. Christian Reinhard und dessen Gattin (geb. Galletti) Kammersängerin. An den auf einer Konzertreise begriffenen Spohr schreibt Prinz Friedrich am 11. Okt. 1813:

»Eine Neuigkeit von hier habe ich Ihnen zu melden, mein gnädigster Orpheus, nämlich die Aufführung von Abu Hassan, welche gestern auf dem Liebhabertheater zur Steinmühle mit großem, verdientem Beifall stattfand. Weber gab mir die Partitur vor seiner Abreise und hatte die Güte, am Klavier mehrere Proben des Singpersonals selbst zu dirigieren. Sie und Dorette hätten viel Freude an diesem kleinen Werkchen und der Aufführung gehabt.« —

Das Ensemble dieses Liebhabertheaters muß doch ganz tüchtig gewesen sein, sonst hätte Weber demselben wohl kaum seine Oper anvertraut; wäre es — so fragen wir uns unwillkürlich — heute, wo so übermäßig viel Musik getrieben und so hochweise, aber ohne jedes Musikverständnis geurteilt und kritisiert wird, möglich, ein Dilettantenpersonal zusammen zu bringen, das im stande wäre, eine Oper gut aufzuführen? Wir bezweifeln es; halten aber auch in der Jetztzeit solches nicht für die Aufgabe eines Dilettantenvereins, konstatieren nur die erfreuliche Tatsache, wie gut musikalisch man damals in Gotha war.

Da der Text der Weberschen Dialogoper, deren Partitur jetzt im Staube der Theaterarchive ruht, nur wenigen lebenden Personen bekannt sein dürfte, geben wir in Kürze wieder, was z. B. H. Berlioz darüber sagt.

»Abu Hassan ist ein verliebter Türke, der ein gutes Herz aber einen harten Kopf hat und Schulden macht. Man gibt ihm Geld, aber anstatt damit seine Gläubiger zu befriedigen, kauft er dafür Geschenke für seine Schöne. Er soll endlich bezahlen und kann es nicht. Da der Pascha, sein Herr, zum Leichenbegängnis eines jeden seiner Diener 1000 Piaster (oder irgend einer türkischen Geldsorte) spendet, kommt Abu Hassan auf den Einfall, den Toten zu spielen. Seine Geliebte (oder Gattin) wetteifert mit ihm und spielt die Tote. Der Pascha wird also 2000 Piaster zahlen müssen und diese Summe wird das Liebespaar von aller Verlegenheit befreien. Doch der Pascha entdeckt die List, da er aber darüber lachen muß, ist er entwaffnet und verzeiht. Das Liebes- oder Ehepaar feiert seine Auferstehung und es herrscht allgemeine Zufriedenheit.«

Berlioz erkennt an, daß die Partitur des Abu Hassan manche, zwar sehr jugendlich klingende, aber doch sehr geschickt gearbeitete Nummer enthält, die gut vorgetragen, auch auf größeren Bühnen (z. B. in Paris) Erfolg hatten. Was der französische Komponist und Kritiker über das Erstlingswerk Mozarts: »Die Entführung aus dem Serail« sagt, besprechen wir in einem späteren Artikel.

L. R.

Lose Blätter.

Zur Frage des Aufführungsrechts.

Die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht in Berlin hat soeben eine Broschüre »Zur Aufklärung und Abwehr« in der Aufführungsfrage erscheinen lassen. Die Abwehr richtet sich namentlich gegen die Ausführungen der Gewandhausdirektion in Leipzig, welche in jener Erklärung gipfeln, die wir in der vorigen Nummer der »Blätter« wiedergegeben haben. So geschickt auch die »Abwehr« abgefaßt ist, so kann sie uns doch nicht überzeugen, daß in dem Vorgehen der Tonsetzer keine Gewaltsamkeit liegt, und die Harmlosigkeit, welche die

»Vorsteher« der Genossenschaft zur Schau tragen, macht ebensowenig einen glaubhaften Eindruck. Die Gewaltsamkeit — um nicht zu sagen Ungerechtigkeit — liegt darin, daß die Genossenschaft jedes Einzelabkommen ablehnt. Dadurch ist ein Verein, der auch nur eine einzige kleine Novität im Jahre aufführt, gezwungen, eine Pauschsumme — welche die Genossenschaft auf 1 % event. sogar auf 2 % der gesamten Bruttoeinnahme des Instituts — also gar nicht so niedrig, wie sie glauben machen will — und welche nach einem Einzelabkommen jedenfalls geringer sein würde, zu bezahlen. Auch bei der mit Biedermannsmiene aufgestellten Behauptung, daß die erfolgreichsten und deshalb auch in den großen Konzertinstituten am meisten aufgeführten Tonsetzer im Interesse der andern ein großes Opfer bringen, hat man nicht bedacht, daß die Genossenschaft der Forderung auch dieser Tonsetzer eine feste Stütze gibt, während sie, allein dastehend, bei zu hoher Forderung leicht boykottiert werden könnten.

R.

»Wie Professor Nikisch Neujahr 1904 im Leipziger Gewandhaus die Leonoren-Ouvertüre No. 3 vermöbelte« lautet die vielversprechende Überschrift eines Artikels von *Moritz Wirth* in dem von *Bruno Schrader* herausgegebenen Wochenschriftchen »Die Leipziger Musiksaison«. Mit Hilfe eines ästhetischen Seziermessers kommt der phantastisch veranlagte Herr *Wirth* zu einer Interpretation des Beethovenschen Werkes, die jedem imponieren wird, der — noch niemals einen Taktstock in der Hand gehabt hat, die aber den großzügig gestaltenden Musiker mit Entsetzen erfüllen muß. Den Wirthschen Anforderungen ist *Nikisch* so gut wie alles schuldig geblieben, und der berühmte Gewandhausdirigent ist — nach *Wirth* — eine Durchfallspersönlichkeit im vollen Sinne des Wortes! Das Leipziger weltberühmte Gewandhaus und das Konservatorium werden durch *Nikisch* — nach *Wirth* — bald weltberüchtigt werden. Die Aufführung der Leonorenouvertüre war eine »Mordsleistung« des musikalischen »Mordskerls«. Darf man zur Rettung der musikalischen Ehre Dresdens (also der Regierung, die *Nikisch* den Professortitel verliehen hat) annehmen, Herr *Nikisch* sei Professor auf Abzahlung? so fragt Herr *Wirth* am Schluß seines Artikels. —

Herr *Bruno Schrader* nennt in seiner Zeitschrift die Leipziger musikalischen Zustände verrottet. Wir glauben das! Wie verrottet müssen diese Zustände sein, wenn dort ein Dirigent von der Bedeutung eines *Nikisch*, ein unzweifelhaft erstklassiger Musiker, wie ein Schusterjunge »vermöbelt« werden kann. Das Tröstliche an der Sache ist, daß *Nikisch* so groß und fest dasteht, daß die Steinwürfe ihm nichts anhaben können, sie werden abprallen und dem Werfer ins Gesicht springen, denn wer wird nach solchen Leistungen Herrn *Wirth* ein objektives Urteil zutrauen?

Aus dem Berliner Musikleben.

Von Rud. Fiege.

Es fiel mir ganz zufällig ein Zeitungsblatt in die Hände, darin stand von mir zu lesen: »Nicht weniger als fünfmal rief es uns diese Woche ins Opernhaus.« Lang ist's her, seit das geschrieben wurde und seitdem eine so rege Tätigkeit in unserem ersten Theater herrschte. Allerdings ist das Opernhaus noch geschlossen und wird es noch eine Weile bleiben, aber auch auf der Ersatzbühne bei Krolls bietet sich nichts Neues, auch sonst nichts Bemerkenswertes. Von einer Wohltätigkeitsvorstellung allerdings ist zu berichten, die dort von Damen und Herren der ersten Gesellschaftskreise veranstaltet wurde. Man führte *A. Sullivans* parodistische Oper »*Patience*« auf, welche fünf weibliche und fünf männliche Solostimmen beansprucht. Vierzig Damen und Herren bildeten den Chor. Mehrere dieser Mitwirkenden standen hinter guten Berufskünstlern kaum zurück, anderen fehlte nur die Übung, es solchen gleichzutun. Besonders den aus lauter wohlklingenden Stimmen zusammengesetzten Chor möchte man allen Opern wünschen. — Der Operette folgte ein Tanzbild, »*Meeridylle*« vom Prinzen *Joachim Albrecht von Preußen* gedichtet und komponiert. Es führt uns auf ein der Heimat sich nahendes deutsches Kriegsschiff. Wenn die Mannschaft auf dem Lager liegt, erscheint die Meerfee mit ihren Jungfrauen, weckt die Schläfer, und die Matrosen tanzen mit den Nixen den nächtlichen Reihen. Die aufgehende Sonne zeigt die deutsche Küste. Man singt »Deutschland, Deutschland über Alles« und vereint sich vor einer Büste des Kaisers zur Huldigung. — Das Ganze ist eine ansprechende Scene, die sich zur Darstellung bei vaterländischen Festen wohl eignet. Die Musik ist bestrebt, die Vorgänge auf dem Schiffe malend zu begleiten und für den Tanz, der den breitesten Raum in dem Idyll einnimmt, wurde eine recht hübsche Musik erfunden. Auch in der Pantomime und im Tanze zeigten die Darsteller sich als ungemein begabt. — Dennoch will es mir nicht recht gefallen, daß Mitglieder der vornehmsten Familien — Offiziere zumal — auf der Bühne öffentlich als Sänger und Tänzer erscheinen, sei es auch vor einem Publikum, das 20 M für einen Platz bezahlt.

Das Theater des Westens erfüllt die Erwartungen nicht, die man auf seine Opernvorstellungen setzte. Es findet aber doch noch ein ziemlich großes Publikum durch die Operette, nicht, weil sie besser gegeben würde als die Oper, sondern weil auf Werke zurückgegriffen wird, die dem gegenwärtigen Geschlechte mehr oder weniger unbekannt sind und doch noch Bedeutung haben. So Offenbachs Schöpfungen. Die »Schöne Helene« kennen zu lernen, von der ihr die Eltern so oft erzählt haben, hat unsere Jugend ein dringendes Verlangen, das jetzt gestillt werden kann. Und das Gebotene gefällt ihr, denn sie sieht eine leichtfertige Handlung und hört eine leicht quellende, ohrenschmeichelnde Musik. Aber wie wird das Stück jetzt gegeben! Den Stil der Opern-Parodie besitzt keiner der Darsteller, und selbst an klangvoller Stimme und Spielgewandtheit fehlt es den meisten. Doch von seinem alten Zauber besitzt der Name Paris immer noch etwas. Die Kostüme nämlich wurden von daher bezogen und als prächtig gepriesen. So finden sie nun auch viele Bewunderer. Aber abgesehen davon, daß eine gute Bühne nicht mit abgetragenen Kleidern einer anderen prunken sollte — die Kostüme sind an Schönheit und Reichtum durchaus nicht denen gleich, die einst der Besitzer des Friedrich Wilhelmstädtischen Operetten-Theaters, der »Kladderadatsch«-Hoffmann, für sein Personal anschaffen ließ. — Die neuste Gabe des Westen-Theaters waren jetzt eben des ehemaligen Kapellmeisters unserer Königlichen Oper, O. Nicolais »Lustige Weiber«, die wieder mangelhaft in Scene gingen. Die Aufführung aber veranlaßte mich zu einer Zusammenstellung der Werke, welche hier von unseren Kapellmeistern im Königlichen Opernhause zur Darstellung gelangten. (Von Gelegenheitsmusiken, wie Chören, Märschen, Begleitungen zu lebenden Bildern ist dabei abgesehen.) *W. Taubert* war 23 Jahre lang Opernkapellmeister und führte in dieser

Zeit 7 Opern von sich auf, *O. Nicolai* in den zwei Jahren seines Hierseins 1, sein Nachfolger *H. Dorn* in 20 Jahren 3, dessen Nachfolger *C. Eckert* in 10 Jahren keine — es waren aber schon früher von ihm 3 hier gegeben worden. — *R. Radecke* in 15 Jahren 1, *F. Weingartner* in 8 Jahren 1, *R. Strauß* bis jetzt auch nur eine. Aber nur diese, »Feuersnot«, und *O. Nicolais* »Lustige Weiber« leben noch, alle anderen sind längst vergessen. Das ist auch O. Nicolais Oper »Der Verbannte«, die kurz nach seinem Tode hier auf die Bühne gelangte, aber nur eine Wiederholung erlebte.

Die Singakademie brachte unter *G. Schumanns* Leitung Beethovens große Masse zu Gehör, die bezüglich des chorischen Teils zu erfreulicher Wiedergabe gelangte. — *A. Nikisch* bereitete dem Auditorium des vorletzten der Philharmonischen Konzerte die Freude, R. Volkmanns wertvolle Ouverture zu Richard III. zu hören. Weniger Genuß bereitete die Suite von A. Glazounow, die »Moyen-âge betitelt ist, ohne von mittelalterlicher Musik etwas zu enthalten, und in der man Geist und Empfindung vergebens sucht. Aber die recht lose aneinander hängenden Sätze sind glänzend instrumentiert. Ein Geigenkonzert von E. Jaques-Delcroze entbehrt auch des wertvollen Inhaltes und des einheitlichen Zuges, doch wurde es von *Henri Marteau* prächtig vorgetragen. Das letzte Philharmonische Konzert bildete eine Gedächtnisfeier für Hans v. Bülow, der am 12. Februar zehn Jahre tot war. Es brachte nur drei Beethovensche Werke, die der große Orchesterleiter besonders liebte und uns oft in aller ihrer Pracht vorgeführt hat: die Egmont-Ouvertüre, das Gdur-Klavierkonzert — mit den Bülowschen Kadenzen, von *Edouard Risler* vorzüglich gespielt — und die dritte Sinfonie. — *F. Gernsheim* erwarb sich Dank dafür, daß er für das zweite Jahreskonzert des Sternschen Gesangvereins J. S. Bachs große Kantate »Ein feste Burg« aufs Programm gestellt hatte. Man atmete dabei auf, nachdem man von allen Seiten so überreich mit Berliozscher Musik gespeist worden war, die (fast über Nacht) so bedeutend geworden ist. Auch M. Enrico Bossis Oratorium »Canticum canticorum« war eine sehr dankenswerte Gabe des Stern-Vereins. Leider stand die Darbietung des Soloquartetts, aber auch die des Chores nicht auf voller Höhe.

Das Böhmische Streichquartett machte seine Hörer am letzten seiner Musikabende mit einem neuen Streichquartett von *H. Pfitzner* bekannt. Es steht in Ddur, einer strahlenden Tonart für den, der auf Tonartcharakteristik etwas gibt, und ist doch so trüb, schwerblütig, stockend. Im Scherzo bemüht sich ein guter Genius, Licht und Farbe zu schaffen, ohne daß es auf die Dauer gelänge. Die Harmonien sind oft unglaublich hart, fast verletzend. Wäre es nicht Pfitzner, man könnte denken, ein Unbelehrter drücke sich da in Tönen aus. Aber Ende gut, alles gut! Der Schlußsatz bewegt sich in alter, fester Form und bringt Ohr und Gemüt des Hörers wieder in Ordnung.

Aus der überlangen Zahl der Liederabend-Veranstalterinnen seien nur wenige genannt. *Klara Rahn* hat als Tochter eines Theaterdirektors und einer Opernsängerin von den Eltern Kunstgeschmack und Kunstanlagen geerbt. Ihr erstes Auftreten im Konzertsaale war schon ein ehrlicher Erfolg. Ihre hübsche Stimme ist gut gebildet, und sie singt mit musikalischem und poetischem Empfinden. — *Helene Stägemann*, auch eines Theaterdirektors und früheren Opernsängers Tochter, ist schon etwas weiter, als die eben genannte, auf dem Kunstpfade vorgeschritten, ihr im Wesen aber gleich. Beiden liegt das Zarte und Zierliche am besten. Aber *Antonia Dolores* steht über ihnen. Sie bot ein buntes Programm: Altes und Neues, Getragenes und Fioriertes, meist italienisch und französisch. Beim ersten Auftreten wurde ihre Bedeutung noch nicht so ganz ersichtlich. Im zweiten Konzerte aber entwickelte sie sich, und da stand einmal wieder eine echte, große Gesangskünstlerin vor uns, der zu lauschen man nicht müde wurde, und der man schließlich lebhaftes »Auf Wiedersehn!« zurief. Sie soll die Tochter der berühmten *Zelia Trebelli* sein.

Strauß' »Feuersnot« und S. Wagners »Kobold« in Hamburg.

Von Prof. E. Krause.

Von den für die zweite Hälfte der Saison angesetzten Opernnovitäten erschienen im Januar Strauß' »Feuersnot« und »Der Kobold« von Siegfried Wagner, letztere im Beisein des Komponisten und der Meisterin Frau Cosima. Das Singgedicht von Strauß, dessen Proben der Komponist beigewohnt, hat es bis jetzt unter *Gilles* genialer Leitung zu vier Aufführungen gebracht, deren erste am 5. Januar stattfand. Das vielbesprochene Werk, diese gewaltige »Orchestersinfonie« mit singenden Stimmen, das auch bei uns die große Zahl der Vorkämpfer und Gegner der Straußschen Richtung in nicht geringe Aufregung versetzte, ist in jeder Beziehung ein Unikum. Dem durchaus anfechtbaren Libretto gibt die Tonsprache im gewissen Sinne eine Art von Idealisierung, die die Mängel der zwischen drastischem Humor und Wahrheit der Empfindung gehaltenen Dichtung zu verdecken sucht. Der Komponist des »Guntram« und »Heldenleben« gibt sich auch hier als Orchesterdichter. Der Humor, diese Geißelung der Münchener Zustände, entbehrt nicht des krassen Realismus. Trotzdem erscheint sie mehr absichtlich herbeigezogen, als aus innerer Überzeugung. Großartig konzipiert und original in der Gestaltung sind vornehmlich der ergreifend schöne Zwiegesang und das sich daran schließende Orchesterspiel, letzteres ein »Intermezzo« (aber nicht im Sinne Mascagnis). Herr *Dawison* gab in seiner allein das Werk tragenden Partie des Kunrad eine hervorragende künstlerische Leistung, ebenso Frau *Fleischer-Edel* als Diemut mit ihrer herrlichen, von Wärme des Tones durchglühten Stimme. Das Terzett der Damen *v. Artner*, *Hindermann* und *Metzger-Froitzheim* dürfte in der klangschönen Ausführung seinesgleichen suchen. Ein Wort aufrichtigen Lobes gebührt dem Knabenchor des hier wirkenden Kantors und Tonkünstlers *W. Köhler-Wümbach*, der zur Mitbetätigung herangezogen war. Die Herren *Terssen*, *Strätz*, *Lohfing*, *Weidmann*, *vom Scheidt*, *Bronsgeest* und *Lorent* standen gleichfalls auf der Höhe ihrerer schwierigen Aufgaben, ebenso wie die Damen *Solden* und *Neumeyer*. Die Aufführungen sind als vorzüglich zu bezeichnen. Neben Herrn Kapellmeister *Gille* haben sich die Herren Regisseur *Ehrl* wie nicht zum mindesten Herr Kapellmeister *Landau* wieder hohe Verdienste um die Einstudierung des große Anstrengungen fordernden Werkes erworben. — Hatte schon Strauß' »Feuersnot« die Gemüter im hohen Grade erhitzt, so war dies bei der neuen Oper Siegfried Wagners, die zuerst am 29. Januar in Scene ging, in noch größerem Maße der Fall. Im Beisein der Familie war die Aufnahme des Werkes vor ausverkauftem Hause und namentlich das zweite Mal, als der Komponist selbst dirigierte, eine überaus glänzende. Wie die des Sinngedichtes von Strauß hat auch unsere Uraufführung des

»Kobold« eine Wiedergabe erfahren, die der Direktion und dem Kunstpersonal zur hohen Ehre gereicht. »Der Kobold« bezeichnet, keineswegs in seinem textlichen Untergrund, wohl aber in der musikalischen Ausgestaltung einen wesentlichen Fortschritt dem »Bärenhäuter« und »Herzog Wildfang« gegenüber, zunächst in der Behandlung des Orchesters. Die Vorbilder Liszt und Rich. Wagner treten merklich in die Erscheinung, namentlich im zweiten und dritten Akt, wo auch die Erfindung des Komponisten manches Treffliche aufweist. Eine andere Beurteilung würde allerdings die Musik des »Kobold« erfahren, wenn nicht Siegfried Wagner der Sohn des großen Richard wäre. Man urteilt eben nicht unbefangen und parteilos und dies ist für den fortstrebenden Komponisten nicht gerade erfreulich. Ohne näher auf Einzelheiten einzugehen, sei darauf hingewiesen, daß der Schwerpunkt auf die mit großem Fleiß gearbeitete Orchesterbehandlung fällt. Weniger die Erfindung neuer Gedanken ist es, die fesselt, auch nicht die Verwendung des von Rich. Wagner geschaffenen Leitmotivs. Die an sich kleine, aber für den Inhalt bedeutsame Rolle des Seelchens kam durch die deutliche Aussprache des Fräulein *Salden* zur besten Geltung, ist doch die gesanglich gesprochene Darlegung durchaus erforderlich, um das Verständnis für den des Unklaren viel enthaltenden Textes einigermaßen zu ermöglichen. Der 1. Akt erweckt am wenigsten Interesse. Im weiteren Verlaufe des Werkes, — und dies war ein Ergebnis der vortrefflichen Leistungen unseres Kunstpersonals — wird man in eine gewisse Mitleidenschaft zu der Musik und dem textlichen Inhalt gezogen. Zu den gelungensten Teilen der Arbeit gehören das Lied von der schwarzen Henne, das Lied vom blinden Vogel und das Schicksalsmotiv. Die komischen Situationen erscheinen besonders gut getroffen. Die schon als vorzüglich bezeichnete Wiedergabe, — sie war buchstäblich glänzend — ruhte auf der opferwilligen Tatkraft aller, denn sie erblickten eine Ehre darin, dem sympathischen Komponisten und der anwesenden Familie desselben künstlerische Genugtuung und den rückhaltlosen Beweis der Anerkennung darzulegen. Frau *Fleischer-Edel* übertraf sich selbst gesanglich und darstellerisch in der Partie der Verona. Volles Lob gebührt Fräulein *Schlofs* für die Darstellung der koketten Gräfin. Wie die schon genannte Interpretin des Seelchens erschienen auch Fräulein *Artner* und Fräulein *Neumeyer* durchaus vortrefflich in ihren Partien. Hervorzuheben sind ferner die ebenfalls große Schwierigkeiten überwindenden Leistungen der Herren *Lohfing*, *Pennarini*, *Dawison*, *Weidmann* usw. Die Regie des Herrn *Ehrl* und namentlich *Gilles* geniale Direktion verdienen den höchsten Tribut der Wertschätzung.

Aus Leipzig.

Von M. Arend.

In dem »großen Konzert« einheimischer Künstler zu Wohltätigkeitszwecken vom 12. Januar 1904 in der Alberthalle des Krystallpalastes tat sich besonders Fräulein *Elena Gerhardt* als Sopranistin hervor. Die Künstlerin ist eine Schülerin von Frau *Hedmondt* und ist von Prof. *Nikisch* in die Öffentlichkeit eingeführt worden. Sie sang die Arie »Die Kraft versagt« aus »Der Widerspenstigen Zähmung« von H. Götz und Lieder von Hugo Wolf (»Weylas Gesang« und »Verborgenheit«) und Brahms (»Mein Mädel hat einen Rosenmund«). Nur solche Kunstdarbietungen von Leipzig (wie von jeder andern Kunststätte) verdienen in einer allgemeinen Musikzeitschrift besprochen zu werden, welche den Gedanken zulassen, daß der Künstler, welcher sie darbietet, auch für das Musikleben an andern Orten bedeutsam in Frage kommen kann. Dies aber ist bei *Elena Gerhardt* der Fall. Sie hat selbstverständlich eine ausgeglichene und im einzelnen durchgearbeitete Gesangstechnik — selbstverständlich als reife Schülerin von Frau Hedmondt. Sie hat außerdem eine große und weiche Stimme. Und sie hat überdies, was das wichtigste ist, weil es den erwähnten Eigenschaften erst das rechte Arbeitsfeld zuweist, eine Persönlichkeit. Mit ruhiger Sicherheit hält sie den Hörer im Banne und läßt ihn nicht los: er muß ihr folgen in jede Gefühlsschattierung. Insbesondere zeigte sich diese durchgereifte künstlerische Persönlichkeit bei den Wolfschen Liedern. Weniger als das Pathetische liegt ihr das Neckische: so merkte man der Künstlerin sowohl bei dem Brahmsschen Liede als auch bei einer Zugabe, die das Publikum erzwang, an, daß sie sich nicht auf ihrem eigensten Gebiete befand. —

Eine andere Künstlerin, die aus den angegebenen Gründen gleichfalls von nicht nur lokalem Interesse ist, stellte sich am 23. Januar 1904 im Alten Gewandhause in einem Klavierabende vor, nämlich die junge russische Pianistin *Vera Jachles*. Gleich die erste Nummer des Programms, die Beethovenschen C moll-Variationen, nahm ungemein für die Künstlerin ein: man sah bei den trotzig hingeworfenen Passagen und Akkorden den Beethoven vor sich, der den Ausspruch tat, daß Tränen für die Weiber seien, daß dagegen dem Manne die Musik Feuer aus dem Geiste schlagen müsse. Außerdem spielte *Vera Jachles* noch u. a. die chromatische Fantasie und Fuge von Bach, eine A dur-Sonate von Scarlatti, die sinfonischen Etüden von Schumann und die 11. Rhapsodie von Liszt. Auch ihr liegt das Weiche weniger als das Herbe, obwohl sie über eine Kraft des Fingeranschlags verfügt, welche aus Beweglichkeit herausgewachsen ist. Nur einmal versagte ihre Technik: bei den massenhaften Akkordgriffen am Schlusse der »sinfonischen Etüden« von Schumann, welche matt und hier und da unrein herauskamen. Aber dieser Mangel war augenscheinlich ein zufälliger, es liegt augenscheinlich in der Hand der Künstlerin, ihn abzustellen. Und sie ist jung genug dazu, das zu tun. Ihr wie *Elena Gerhardt* ein herzliches Auf Wiedersehen! —

Weniger rühmlich war in dem ersten der beiden genannten Konzerte eine kompositorische Novität, nämlich der »Karneval in Flandern«, orchestrales Orchesterstück von *Joh. Selmer*. Der norwegische Komponist malt in drastischen grellen Farben sehr realistisch den tollen Karnevalsspuk: mit einem Realismus, daß ich (als Kölner Kind) das Lärmen der Hochstraße in Köln am Rosenmontage vor mir sah. Aber seine Konzeption ist nicht genügend vornehm. Ferner fehlt dem Werke die Steigerung und die thematischen, rhythmischen, orchestralen Massenwirkungen, welche doch das darzustellende Objekt nahelegt. Die Tuba und die Pikkoloflöten allein tun's nicht: sie stören höchstens (bei der Anwendung, die der Komponist von ihnen macht) durch Anklänge an den grausigen Gespensterspuk des »fliegenden Holländers«. Was für ein unorganischer Einfall, das Pathetisch-Gespenstische bei Wagner in den bunten Karneval hereinzutragen! Kurz, soll man *Selmer* »Auf Wiedersehen!« zurufen, so wird man geneigt sein, den Wunsch hinzuzufügen, daß dieses Wiedersehen anläßlich eines reiferen Werkes erfolge! Das vorliegende kann nur als Station auf dem Wege zur reifen Künstlerschaft goûtiert werden. —

Am 9. Februar gab *Max Pauer* seinen zweiten Klavier-

abend und spielte Beethoven (Eroika-Variationen), einige Bravourstücke von Scarlatti, Rameau und Häßler (D moll-Gigue), dann Schumann op. 17, Sachen von Field und Raff und zum Schluß Liszt (u. a. die 12. Rhapsodie). *Pauer* ist Virtuose im guten, wie — im schlechten Sinne. Er hat eine vollendete, der feinsten Detailarbeit, wie dem derbsten Zugreifen gewachsene Technik und wird durch sie, mit Recht, stets ein Publikum anziehen. Aber das ästhetische Gebiet, welches er vollkommen beherrscht, ist doch klein und schließlich wenig bedeutend: es ist das der Feinarbeit und das der schillernden Bravour. So gerieten vorzüglich die Sachen von Scarlatti, Rameau, Häßler, brillant die von Liszt; auch Beethoven konnte man mit Genuß hören, zeigt sich doch hier der Recke von der Seite der Musik als »tönender Form«, vor allem aber glänzte Mendelssohns Rondo capriccioso, das *Pauer* als ihm abgerungene Zugabe spielte. Indessen vermögen die angedeuteten Vorzüge nicht über erhebliche ästhetische Mängel des Spiels zu täuschen. So leidet das rhythmische Empfinden des Künstlers an einer gewissen Steifheit und Kälte. Hat er z. B. 32stel zu spielen, so kommt gewiß alle 8 Töne ein scharfer Accent, und die Figuren werden vom 1. bis 8. 32stel diminuendo gespielt. Dabei fehlt dann der lebendige leidenschaftliche Tonstrom. Die rhythmische Kälte *Pauers* ist aber nur ein Symptom einer gewissen Kälte seines Musikempfindens überhaupt. Insofern ist er Virtuose im schlechten Sinne des Wortes und das darf man ebensowenig wie seine vorzüglichen Qualitäten übersehen. Einen Beleg lieferte im vorliegenden Konzerte die Schumannsche Phantasie: da die begeisterte, sich selbst berauschende, poetische Stimmung fehlte, die Alles bei Schumann ausmacht — eine vollkommene Technik natürlich vorausgesetzt — so klang das Stück hart und matt. Auch gesteht Rezensent, daß er zu den Leuten gehört, die eine Ästhetik der Mimik des Vortragenden fordern, und daß er sich deswegen weder an das starke Kopfnicken *Pauers*, noch an das hörbare Mitbrummen der Baßmelodien bei erregten Stellen zu gewöhnen vermag. Da *Pauer* trotzalledem starke Wirkungen hervorruft, so ist das ein Beweis mehr für seine brillante Beherrschung seines Instruments.

Einen künstlerischen Genuß allerersten Ranges bot das 3. Orgelkonzert, welches unser *Karl Straube* am 5. Februar 1904 in der Thomaskirche gab. Leider hörte ich von der das Konzert einleitenden Sonate des jungen, 1903 gestorbenen Dayas nicht viel, weil es mir unmöglich war, rechtzeitig zu erscheinen. Dann aber Liszts Ave Maria von Arcadelt und Evocation à la Chapelle Sixtine! Das ist doch Kirchenmusik und moderne Kunst! Was ist das für ein unnützer Streit, ob Liszt produktiv oder nur reproduktiv sei, wenn er so tiefe, gewaltige Wirkungen mit einfachen und edlen Mitteln erzeugen kann! Den Schluß bildeten op. 7, op. 99 No. 2 und op. 109 Nr. 3 von Saint-Saëns, Werke, die die bekannte minutiöse Sauberkeit und Feinheit der kompositorischen Technik, aber auch die bekannte Kälte des Komponisten bewährten. Die Meisterschaft *Straubes* glaube ich nicht besser charakterisieren zu können, als dadurch, daß ich eingestehe, wiederholt vergessen zu haben, daß ich einem Vortragenden, und nicht dem Werke selbst, zuhörte. Es ist eine ähnliche, beinahe hypnotische Wirkung, wie sie Bayreuth erzeugt: man erinnert sich bekanntlich später bezüglich vieler Scenen gar nicht mehr des Umstandes, daß — Musik dabei war. So ließ uns *Straube* die von ihm reproduzierten Werke dergestalt miterleben, daß man über seiner Meisterschaft vergaß, daß zwischen dem Komponisten und dem Hörer noch jemand stand! Die weite Thomaskirche war bis zum letzten Platze mit Hörern angefüllt, welche andächtig dem Meister lauschten, der, nicht als ein Unwürdiger, an Sebastian Bachs Stelle saß. Ein *Straube*sches Orgelkonzert ist eben allemal ein Kunstereignis!

Die 25jährige Jubiläumsfeier des Evangelischen Kirchengesangvereins zu Bessungen.

Zur Einleitung der Feier wurde am Sonntag vormittag in der dichtgefüllten Bessunger Kirche ein Festgottesdienst abgehalten, in dem Herr Superintendent D. *Flöring* die Festpredigt über Psalm 92, 1—6 hielt. Der Bessunger Kirchengesangverein trug im liturgischen Teil die Chöre: »Dir, Dir, Jehova, will ich singen« in der Bearbeitung von J. S. Bach, »Gott des Himmels und der Erden«, bearbeitet von Dr. W. Nagel, und »Gott lebet noch, Seele, was verzagst du doch« von J. S. Bach vor.

Bei Gelegenheit des Abendfestes hielt Pfarrer *Rückert* (nach *Sonnes* Bericht in der Darmstadter Zeitung) eine kurze Festansprache, in der er einleitend den Wunsch ausdrückte, daß der Abend nicht nur ein fröhlicher und anregender, sondern auch ein segenbringender werden möge, da er geeignet sei, uns allen wieder einmal die hohe Aufgabe der Evangelischen Kirchengesangvereine, die sie unseren Gemeinden und deren kirchlichem Leben zu leisten hätten, vor Augen zu stellen. Die verflossenen 25 Jahre seien für den Verein nicht nur die Jahre des Werdens und Wachsens gewesen, sondern er habe in dieser Zeit auch ein Stück tüchtiger Lebensarbeit geleistet und könne nun nicht mehr verschwinden, ohne eine empfindliche Lücke für das Gemeindeleben zu hinterlassen. Redner gab sodann einen kurzen Rückblick auf die Geschichte des Vereins, mit der die Namen einer Prinzessin Karl, eines Hallwachs und Krätzinger aufs innigste verflochten seien. Die zwar nicht mehr aktiven, aber noch lebenden ehemaligen Leiter und Dirigenten des Vereins, Herr Major i. P. Bellaire, Herr Inspektor Roth und Herr Seminarlehrer Höcker, seien vom Vorstand zu lebenslänglichen Ehrenvorsitzenden, bezw. Ehrendirigenten in dankbarer Erinnerung für die dem Verein geleistete Arbeit ernannt worden. Es gälte nun da auch aus der Vergangenheit zu lernen und dieselben Faktoren, die den Verein groß gemacht hätten, in Zukunft wirken zu lassen. Auch hier heiße es »nicht ruhen und nicht rasten«. Vorbildlich müßten dem Verein die Ideen jener Männer sein, die uns die Evangelische Kirchengesangvereine gegeben und die damit nicht beabsichtigt hätten, eine neue Art Gesangvereine zu gründen, sondern die in der Gemeinde vorhandene Gabe des Gesanges in den Dienst der Gemeinde zu stellen, um so an ihrem Teil auch den Gedanken des allgemeinen Priestertums verwirklichen zu helfen. Das sei ein bescheidenes und doch ein hohes Ziel, bescheiden, weil es sich hier nicht um Kunst um der Kunst willen handle, aber doch wieder hoch, weil auch durch die Tonkunst eine wirksame Verkündigung des Evangeliums gegeben sei. (Natürlich braucht ein Kirchengesangverein die Grenzen seiner Tätigkeit nicht so eng zu ziehen, daß er nur im Gottesdienst singt. Wenn er beispielsweise selbständige geistige Musikaufführungen, namentlich solche mit freiem Eintritt, veranstaltet, so steht er auch damit im Dienste der Gemeinde. Die Red.) Mit einem Hoch auf den Evangelischen Kirchengesang schlossen die beredten Ausführungen, denen lebhafter Beifall folgte.

Nach einigen prächtigen Volkslieder-Vorträgen des Evangelischen Kirchengesangvereins der Stadtgemeinde

folgten Begrüßungen seitens des Zentralausschusses des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland, dessen von Herrn Geh. Kirchenrat D. *Köstlin* gesandtes herzliches Glückwunschschreiben Herr Oberkonsistorialsekretär *Sonne* verlas, und seitens des Evangelischen Kirchengesangvereins für Hessen, dessen Vorsitzender, Herr Ministerialrat *Ewald*, zugleich im Namen der Darmstädter Brudervereine sprach. Als gemeinsames Geschenk derselben überbrachte Redner die Bach-Wüllnersche Chorlieder-Ausgabe und schloß mit einem freudig erwiderten Hoch auf den jubilierenden Verein. Es folgten einige Gesänge des Männerquartetts Bessungen, worauf der Dirigent des Bessunger Vereins, Herr Privatdozent Dr. *Nagel*, namens des Vorstandes den Dank für alle dem Verein bewiesene Freundschaft und Liebe, insbesondere auch für das wertvolle Geschenk aussprach und auf das Fortbestehen des schönen Verhältnisses zwischen den vier Darmstädter Kirchengesangvereinen toastete. Mit einem reizenden, von Herrn Oberförster *Müller* verfaßten Scherzgedicht überreichte sodann dessen Tochter Herrn Dr. Nagel einen neuen Dirigentenstab, während Herr Lehrer *Hamm* die Jubilare des Vereins, die ihm seit seinem Bestehen angehörten, mit Ehrenschleifen dekorierte; in ihrem Namen dankte Herr Revisor *Mayer* von Mainz. In einer von feinem Humor gewürzten Ansprache wünschte Herr Oberkonsistorialrat *Petersen* dem aktiven Chore stets die ungestörte Harmonie seiner Singstimmen; Herr Dr. *Nagel* widmete ebenfalls in humoristischer Weise den aktiven Sängern und Sängerinnen sein Glas und forderte zu recht zahlreichem Beitritte zum Verein auf. (Der Verein zählt jetzt 120 aktive Mitglieder.) Herr Kirchenvorsteher Stadtgeometer *Fleckenstein* dankte schließlich dem Verein noch namens der Petrus- und Paulusgemeinde für die dem kirchlichen Leben Bessungens geleisteten Dienste. So nahm die ganze Jubiläumsfeier den schönsten Verlauf.

Monatliche Rundschau.

Elberfeld, 1. Februar 1904. Ein überaus reges Interesse brachte man dem am 25. Januar vom Musikdirektor *Karl Hirsch* veranstalteten und geleiteten Konzert »Musik vom Hofe Friedrichs des Großen« entgegen. Ein einleitender Vortrag führte den großen Preußenkönig in seiner Bedeutung für das musikalische Leben jener Zeit vor, ferner erhielt man ein anschauliches Bild über die an seinem Hofe lebenden Musiker und Kapellmeister: Joachim Quanz, Heinrich Graun, Adolf Hasse, Franz Benda, Carl Philipp Emanuel Bach, Christoph Nichelmann, Carl Fasch und — Sebastian Bach; auch nicht zu vergessen die musikalisch hochbegabte Prinzessin Anna Amalia von Preußen. — Es läßt sich nicht leugnen, daß die dargebotenen Sachen heute formell und inhaltlich im Ganzen als trocken, schulmeisterlich und veraltet anzusehen sind; nichtsdestoweniger sind sie in dem Rahmen eines historischen Konzertes von höchstem Interesse, so z. B. die Gambensonate von Ph. E. Bach und der Chor von Graun »Auf Nymphen«. Sehr beifällig wurden aufgenommen verschiedene Teile aus der »Serenata fatta per l'arrivodella Regina madre Charlottenburgo 1747«, der Flötensonate (117) von Friedrich dem Großen, »Adagio aus Sonata in A per il Violino Solo e Cembalo« von Benda, Sonate aus »Musikalisches Opfer« I. Satz (Flöte, Violine und Cembalo) von Seb. Bach. Die Firma Rudolf Ibach-Barmen hatte ein »Cembalo« aus dem Jahre 1740 zur Verfügung gestellt. Herr *Hirsch* spielte auf dem Instrument ein sehr stimmungsreiches Largo aus einer Sonate von Chr. Nichelmann und ein Menuett von Karl Fasch, dem Gründer der Berliner Singakademie.

An eine Neubelebung dieser Musik bei uns Leuten des 20. Jahrhunderts, die einen Richard Wagner, Richard Strauß besitzen, ist natürlich nicht zu denken. So künstlerisch fein vorgetragen sämtliche Sachen waren, sah man doch manchen Zuhörer den Saal verlassen, bevor das Konzert sein Ende erreicht hatte.

H. Oehlerking.

Hamburg. Die zweite größere Hälfte der Konzertsaison begann mit dem 4. Konzert des Herren *Fiedler* am 4. Januar. Das Ehepaar *d'Albert*, die Solisten dieses Konzertabends, wurde durch verdiente Beifallsbezengungen ausgezeichnet. D'Albert spielte die »Wandererphantasie« von Schubert-Liszt und Liszts Esdur-Konzert mit der ihm eigenen, so oft gerühmten Meisterschaft. Aber nicht nur der Virtuose, auch der Komponist d'Albert erschien an jenem Abend in der Uraufführung von vier Gesängen mit Orchester. Die aus dem Manuskript dargebotenen Kompositionen zu Dichtungen von Rassow, Lothar und Liliencron erweckten besonderes Interesse durch die Orchesterbegleitung. Von speziell melodischem Werte ist das »Wiegenlied« (Gedicht von Liliencron). Frau *d'Albert* stand in ihren Gesangsdeklamationsvorträgen auf der Höhe ausgereifter Künstlerschaft und verhalf den interessanten Kompositionen zu einem durchschlagenden Erfolg. Das erhebende Konzert beschloß die Cmoll-Sinfonie von Brahms, deren geistvolle Ausführung und technisch abgerundete Wiedergabe Herrn Fiedler zur Ehre gereichte. Das fünfte Konzert am 18 Januar eröffnete die zweite Sinfonie von Jan Sibelius, ein hochbedeutendes im letzten Satze gipfelndes Tongedicht, dessen enorme Schwierigkeiten in tatsächlich mustergültiger Weise unter der impulsiven Führung des warm für die Kunst und Bedeutung des finnischen Tonsetzers eintretenden Dirigenten beherrscht wurden. Sibelius unterscheidet sich in dieser ddur-Sinfonie wesesentlich von seiner ersten in Emoll. Sie ist genial erfunden und in ihren Anregendes bietenden Themen prächtig ausgestaltet. Temperamentvoll ist diese einer warmen Brust entquollene Musik. *Sarasate*, den man in Hamburg stets mit offenen Armen empfängt, folgte der Sinfonie in dem Gmoll-Konzert von Bruch und einer eigenen, im vergangenen Sommer geschriebenen Komposition »chansons russes«. Die oft gerühmte Schönheit seines vom reinsten Technik ersättigten Geigentones und die unfehlbare Technik erweckten sensationelle Begeisterung. Webers Jubelouvertüre und die poetische Komposition »rêve d'enfant« aus der zweiten Orchestersuite von Tschaikowsky bildeten in glanzvoller Ausführung den weiteren Bestand des genußreichen Konzertes. — Am 8. Januar erschien *Joachim* im fünften Philharmonischen Konzert mit dem Konzert amoll von Viotti und der Fdur-Romanze von Beethoven. Den Vorträgen des im 78. Lebensjahre stehenden Meisters, dessen Erscheinen auch diesmal wieder sympathisch berührte, wurde reicher Beifall gezollt. Daß Joachim heute nicht mehr dasselbe zu leisten vermag, wie in früheren Jahren, hat man auch diesmal wieder erfahren müssen, und so überschleicht jeden ein gewisses Gefühl der Wehmut bei der Entgegennahme seiner Dar-

bietungen. Nur dann und wann hat man die Empfindung, daß es der einst so Große ist, der auch heute vor uns steht. Das Programm der unter Prof. *Barth* stehenden Aufführung brachte, der konservativen Tendenz zufolge, nur Allbekanntes in einer wohlgelungenen Darbietung. Das sechste Philharmonische Konzert brachte am 22. Januar Tschaikowskys sympathisches Tongedicht »Der Sturm« nach Shakespeare, ein interessantes Werk, das 1873 geschrieben, noch nicht zu den bedeutsamsten Tondichtungen des Komponisten gehört. Der gewaltige, in Anwendung kommende Orchesterapparat wirkt vornehmlich äußerlich. Einzelnes, wie z. B. die Liebesscene weisen prophetisch auf die spätere Meisterschaft hin.

Prof. E. Krause.

Heidelberg. (Durch ein Versehen der Redaktion verspätet.) Einen glänzenden Erfolg hatte hier Dr. *Rudolf Louis'* symphonische Phantasie »Proteus«, die im letzten populären Symphoniekonzert unter Leitung des Komponisten ihre zweite Aufführung erlebte. Schon bei der Erstaufführung auf der letzten Tonkünstlerversammlung zu Basel war die gesamte ernste Kritik einig über den hohen Wert der Novität, und auch hier batte man allgemein den Eindruck eines hochbedeutenden Werkes. Das Hebbelsche Gedicht, das die Auregung gegeben und die formale Ausgestaltung der Phantasie bestimmt hat, schildert Proteus als den Geist des ewig sich wandelnden Werdens, als die schaffende Urkraft, die in immer neuen Gestaltungen sich offenbart und auslebt, »die ebenso im Gewitter und Sturm wie im Kelch der Blume, ebenso in dem sehnsuchtskranken Herzen der Nachtigall wie im Busen der Menschen wohnt, die aber in keinem dieser Gebilde, die ihr zur Hülle dienen, weilt und an keine Erscheinung sich dauernd fesseln läßt: einzig und allein der frommen Seele des Dichters ist es verliehen, diese Gewalt an sich zu ketten und durch sie seinem Schaffen und Schauen stets erneute Kräfte zuzuführen. Sie ist es, die dem Künstler sein göttliches Schöpfervermögen, sein volles Weltempfinden gibt.« In einer Reihe sehr freier Variationen läßt *Louis* diese proteischen Wandlungen an uns vorüberziehen, in immer neuer, fesselnder Weise versteht er es, die beiden, das Wesen des Proteus nach den beiden entgegengesetzten Grundrichtungen seiner Natur charakterisierenden Grundmotive umzugestalten; und es ist schwer zu entscheiden, ob man der erhabenen Größe des Gewitters, dem entzückenden Blumenstück oder der gewaltig sich aufbauenden Schlußapotheose des Dichters den Vorzug geben soll. Dem tiefen, poetischmusikalischen Gehalt des Werkes entspricht auch seine äußere Gestaltung, die eine meisterhafte Beherrschung aller technischen Mittel verrät. — Zweifellos gehört der »Proteus« zu den bedeutendsten Erscheinungen des letzten Jahres, ein dauernder Erfolg kann und wird nicht ausbleiben.

F. S.

Leipzig. (Gewandhauskonzerte.) In dem elften bis zum sechzehnten Gewandhauskonzerte (1. Jan. bis 4. Febr.) sind zunächst, als besonders hervortretend, die beiden Orgelvorträge: Sinfonie für Orgel und Orchester (No. 1, Dmoll, Op. 42) von Alexander Guilmant (im elften) und Phantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H von Franz Liszt (im sechzehnten Konzerte) zu nennen, in denen Herr Professor *Paul Homeyer* sich als einer der ersten Orgelmeister der Gegenwart bewährte. Im Klavierspiel waren es die Herren *Artur Schnabel*, welche in Brahms' Bdur-Konzerte Op. 83, *Raoul Pugno* aus Paris in R. Schumanns Amoll-Konzerte Op. 54 und in Solostücken von Chopin, sowie *Alexander Siloti* in Tschaikowskys Bmoll-Konzerte Op. 23 mit Herrn *Homeyer* um die Palme rangen. Auch die Violine fand in Herrn *Eugène Ysaye* aus Brüssel durch den Vortrag der Konzerte (No. 6, Esdur) von Mozart und von M. Bruch (No. 2, Dmoll, Op. 44), sowie des Brahmsschen Konzertes (Ddur, Op. 77) durch Fräulein *Leonora Jackson* aus London vorzügliche Vertretung. Im Gesange waren es die Damen Frau *Grumbacher-de Jong*, Fräulein *Therese Behr*, nebst den Herren *Ludwig*, *Heß* und *Arthur Eweyk*, welche uns durch ihre vorzüglichen Leistungen in zwei Quartetten für vier Solostimmen mit Klavier von J. Brahms und in R. Schumanns »Spanischem Liederspiele« erfreuten; außer diesen Vorträgen sang (im 14. Konzerte) noch Fräulein *Maria Philippi* aus Basel zwei Arietten von Gluck und Händel, sowie Lieder von Brahms. — Trotz dieser trefflichen solistischen Gaben dürfen wir aber wohl behaupten, daß das Hauptinteresse in der hier in Rede stehenden Reihe der Gewandhauskonzerte den orchestralen Darbietungen zufiel. Denn außer den bekannten Werken: Ouvertüre zu Leonore No. 3 (Op. 72), zu Coriolan von Beethoven, zu Iphigenie in Aulis von Gluck, zu Genoveva von R. Schumann, die Hebriden und dem Scherzo aus dem Sommernachtstraum von Mendelssohn, sowie den Sinfonien (No. 3, Fdur, Op. 90) von Brahms, No. 4, Dmoll, Op. 120 von R. Schumann, waren es besonders die Werke: Wald-Sinfonie (No. 3, Fdur, Op. 153) von *J. Raff*, »Eine Steppenskizze aus Mittel-Asien« von *Alexander Borodin*, »Die Sinfonie« (No. 7, Edur) von *Anton Bruckner*, »Drei deutsche Tänze« von W. A. Mozart (Köchels Verzeichnis No. 605), »Ultava« (Moldau), sinfonische Dichtung aus dem Zyklus »Mein Vaterland« von *F. Smetana*, Vorspiel zu R. Wagners »Meistersingern« und »Eine Sinfonie zu Dantes ,Divina Commedia'« von Franz Liszt, welche als Novitäten oder doch als Quasi-Novitäten die besondere Aufmerksamkeit auf sich ziehen mußten. — Die Raffsche Sinfonie bietet vieles Geistreiche, Interessante; und erweckt die Frage: warum von diesem Komponisten so selten etwas zu Gehör gebracht wird? — Dieselbe Frage drängte sich auch bei Anhören der Brucknerschen Sinfonie auf. Zugegeben, daß der Komponist zuweilen zu vielen brutalen Instrumentallärm macht, daß er seinen Sätzen immer dieselben Schlußwendungen gibt, so enthält das Werk doch viel Schönes, groß Gedachtes und heiß Empfundenes. Vieles Interessante und namentlich Charakteristische bietet auch Borodins »Steppenskizze«, wenn dieselbe auch in dem Bestreben des Komponisten nach möglichst treuer Charakteristik etwas zu sehr in Trockenheit und Öde verfällt. Um so sprudelnder geht es in Smetanas »Ultava« (Moldau), einer Schilderung des aus zwei Quellen des Böhmerwaldes entspringenden Hauptflusses Böhmens zu. Da ist frische Naturschilderung und buntes Leben allerorten. Beiläufig ist diese Piece zugleich ein Virtuosen- und Kabinettstück für Orchester, welches in glänzendster Belebtheit zur Darstellung gelangte.

Eine Meisterleistung war auch die Ausführung der Lisztschen Dante-Sinfonie. Jeder Zug der geistvollen, genialen Tondichtung trat hier in ihr hellstes Licht, von den wilden infernalischen Partien, bis zu den zarten Liebesepisoden im Purgatorio und dem verklärenden, den Schluß des Ganzen bildenden Magnificat.

Prof. A. Tottmann.

Stuttgart. Es dürfte das Befremden so manches Musikverständigen erregen, daß Berlioz auf dem Programm des letzten Stuttgarter Musikfestes nicht vertreten war. Dieses Vergehen fand aber in dieser Saison reichliche Sühne. Der Verein zur Förderung der Kunst brachte unter Leitung von Prof. *S. de Lange* des Heilands Kind-

heit, unter der temperamentvollen Führung des Professors *Seyffardt* das Tedeum zu Gehör. Das Kaimorchester spielte die Harold- und die Phantastische Sinfonie. Die Hofkapelle führte die ungekürzte Romeo-Sinfonie auf, deren wunderbares Tombeau, das letzte seiner Gattung, man empörenderweise bisher unterdrückte. Von Weingartner, dem bekannten Berliozkenner und Mitherausgeber der gesamten Werke (bei Breitkopf) ließ sich eine gute Ausführung erwarten. Ebenso mußte Hofkapellmeister Pohlig, als berufenem Dirigenten, die Romeo-Sinfonie gelingen. Mit Spannung erwartet man, daß Bruckners 9. Sinfonie unter seiner Führung hier zum Leben erstehe. Berlioz ist keine leichte Aufgabe. Er ist ein feinsinniger Psychologe, enthält soviel komplizierte Rhythmik und Polyphonie, daß er häufig ins Unklare verdorben wird. Unklar ist auch das Prädikat, mit welchem manch harthäutiger Kritiker Berlioz erledigt. Der Pfeil trifft natürlich auf den Schützen zurück. Unter allen musikalischen Künsten ist die des Hörens die schwerste und die am wenigsten geübte. Dies wäre noch nicht so schlimm, wenn die Zuhörer die Schwierigkeit anerkennten und Bescheidenheit äußerten. Aber da wird, je nach Parteistandpunkt oder Mode, drauf los geurteilt. Wie possierlich wäre es, nach einem Konzert einmal die Hörer ihr Urteil begründen und auf der Prüfungsbank eine sachliche Rechenschaft auch nur über eine einzige Melodie geben zu lassen! Welch niederschmetternde Resultate!

Das Hoftheater scheint mit Benvenuto Cellini, der mitsamt Fausts Verdammung angekündigt war, kein Glück zu haben, insofern die Vorstellung immer wieder abgesetzt werden mußte. Neueinstudiert wurden Mozarts Don Giovanni und Glucks Orpheus. Jener brachte es zu mehreren Vorstellungen, worunter eine mit d'Andrade war. Als Orpheus und nachher als Ortrud im Lohengrin hörten wir die *Schumann-Heink*, eine jener gottbegnadeten Künstlernaturen, welche die Bühnenkunst vom unbestimmten Lallen eigentlich erst zur artikulierten Sprache erheben. Noch einen Gast nennen wir: Herrn *Burrian* aus Dresden, der als Lohengrin und noch mehr als Tristan stark enttäuschte, nicht durch Mangel an Stimme, sondern durch den bedenklichen Mangel an Takt und Geschmack. Die Meistersinger wurden kürzlich mit eigenen Kräften wieder aufgeführt. Die Dekorationen mußten neu hergestellt werden, da sie vor 2 Jahren in der Brandnacht zu Grunde gegangen waren. Jetzt befriedigen sie durch pietätvolle Treue gegen Nürnburg, das doch viele Zuhörer aus eigener Anschauung kennen. *Pohlig* zeigte im Tristan und in den Meistersingern nicht weniger seine geniale Begabung und sein erfahrenes Können, als in den vielen klassischen Vorstellungen, die zur Zeit dem Flotow- und Donizetti-Kultus höchst rühmenswert die Wage halten. So ist auch die Zauberflöte mehrmals in neuer Überarbeitung und teilweise neuer Ausstattung in Scene gegangen. —

Gegen die Berliozfeiern traten bis jetzt die anderen Konzerte etwas zurück. Wir nennen nur die wichtigsten. In den Abonnementskonzerten erschienen als Neuheiten *Wolfs* Penthesilea, die kühne sinfonische Dichtung, und sein Chorwerk »Die Christnacht« beide, wie sich denken läßt, von den Stuttgartern mit Beifall und wirklichem Verständnisse aufgenommen. Nachdem Wolf als Orchester- und Chorkomponist eine glückliche Fahrt erlebt hat, ist wohl zu hoffen, daß demnächst auch der Corregidor flottgemacht wird. Daß hier die Alten nicht vergessen werden, bewies der neue Singverein (unter Prof. Seyffardt) mit Haydns Schöpfung, der Verein für klassische Kirchenmusik durch die Aufführung einiger Bach-Kantaten (unter Prof. S. de Lange). Der neue Konzertmeister *Wendling* hat sich auch als ausgezeichneter Quartett-Spieler eingeführt, namentlich entzückte er durch Schuberts Gdur-Quartett. Neben ihm behauptet aber auch Altmeister Singer das Feld und setzt Schapitz seine Propaganda für Beethovens letzte Quartette fort. Prof. *Pauer* gab in 8 Konzerten, jedes von $2^1/_2$ Stunden, einen anregenden Überblick über die Entwicklung der Klavierliteratur. Man sieht, daß sich in Stuttgart nicht bloß, wie überall, viele Kräfte regen, sondern daß sich auch das Bewußtsein der Verantwortung bei den Konzertgebern immer ausgeprägter kund gibt: wer öffentlich auftritt, hat jedesmal die Aufgabe, nicht bloß eine Prüfung seines Könnens abzulegen, sondern das Publikum in umfassender und planvoller Weise zu erziehen!

Dr. K. Grunsky.

Dessau. *Karl Gyellerups* feines indisches Legendenstück: »Opferfeuer« (mit der Musik von *Gerhard Schjelderup*), dessen Erwerbung bereits gemeldet ist, soll gleichzeitig mit *Josef Mehuls* aparter, kurzer Oper ohne Violinen: »Utkal«, an einem und demselben Abend seine Dessauer Erstaufführung erleben.

— Zur ersten Lieferung der 6. Auflage von Prof. Dr. Hugo Riemanns Musik-Lexikon, die uns soeben zugeht, wird uns folgendes, dessen Richtigkeit wir bestätigen können, geschrieben: Wie alle früheren Auflagen eine vollständige Durcharbeitung des gesamten Materials zeigen und ohne Anwendung von Stereotypen durch und durch neu gesetzt sind, so erweist sich auch die 6. Auflage wieder so durch Umgießungen, Zusätze und Aufnahme neuer Artikel von der 5. verschieden, daß sie als ein ganz neues Buch bezeichnet werden muß, dessen höheren Wert im Vergleich zu den frühern Auflagen schon die flüchtige Durchsicht lehrt. Da Riemanns Lexikon außer in deutscher auch in englischer, französischer und russischer Ausgabe erschien und auch H. V. Schyttes Nordisk Musik-Lexikon nur eine dänische Übersetzung desselben ist, so hat sich das Werk tatsächlich in den zweiundzwanzig Jahren seit seinem ersten Erscheinen (1882) die Welt erobert. Die fremdsprachigen Bearbeitungen haben aber das Interesse für seine weitere Vervollkommnung überall verbreitet und dem Verfasser auch eine Fülle wertvollen neuen Materials über die Musik der anderen Nationen zugeführt, so daß die 6. Auflage für die Besitzer der 5. Auflage nichts weniger als entbehrlich ist. Das Werk erscheint in 20 bis 24 Lieferungen à 50 Pf.

— Eine Deputation des Deutschen Musikdirektoren-Verbundes hatte eine Audienz bei dem Kriegsminister *von Einem*, um wegen der Konkurrenz, die für die Zivilmusiker in der Tätigkeit der Militärkapellen liegt, vorstellig zu werden. Direktor *Rudolph*, als Sprecher der Deputation, sprach die Bitte um Aufhebung der Militärmusikerkonkurrenz, respektive um Aufhebung der gewerblichen Tätigkeit der Militärkapellen aus. Der Kriegsminister entgegnete nach der Allg. Musikzeitung auf die ausführlichen Darlegungen etwa folgendes: »Ich bin mit Ihrer Angelegenheit schon sehr vertraut und habe die Wahrnehmung gemacht, daß tatsächlich verschiedene Stabshoboisten die Konkurrenz bis zur Schamlosigkeit getrieben haben. Ich habe bereits vor einiger Zeit Gelegenheit genommen, dem Kaiser Vortrag darüber zu halten, um die Genehmigung eines Korpsbefehls zu erhalten, durch den die Kommandeure zur strengsten Innehaltung der gesetzlich bestehenden Vorschriften erneuert angehalten werden. Die Militärkapellen seien angewiesen, denselben Preis innezuhalten, den die Zivilkapellen für ihre Aufträge fordern. Es sei ihm die Mitteilung über Fälle zugegangen, wo eine diesbezügliche Einigung mit den Stadtmusikdirektoren auf Grund der Ablehnung der letzteren nicht erzielt werden konnte.« Man bemerkte hierzu, daß es sehr häufig gar nicht möglich sei, daß die Zivilmusikdirektoren, namentlich die in kleineren Städten, welche in der Regel mit Schülern arbeiten müßten, dieselben Preise fordern könnten; da bei einer Wahl zwischen einer Militärkapelle und einer Schülerkapelle, um so mehr, als das Militär so wie so protegiert werde, die Militärkapelle den Vorzug erhalten und der Zivilmusikdirektor

an seiner Existenz beeinträchtigt werde, solche Musikdirektoren aber existenzfähig zu erhalten, sei auch eine Aufgabe der Militärbehörden, da gerade diese die jungen Leute zu Militärmusikern heranbildeten; höre deren Existenz auf, dann werde sich bald ein Mangel an Militärmusikern fühlbar machen. Der Kriegsminister erkannte dies an und versprach, die einzelnen Beschwerden eingehend zu prüfen und die Wünsche des Deutschen Musikdirektoren-Verbandes nach Möglichkeit erfüllen zu wollen.

— *d'Alberts* neueste Oper »Tiefland« hatte bei seiner Aufführung in Leipzig (der ersten in Deutschland) starken Erfolg.

— Von *Friedrich Schuchardt*, der bereits mit seiner Kantate »Petrus Forschegrund« einiges Aufsehen machte, wird in Gotha am 10. März eine Oper »Die Bergmannsbraut« aufgeführt. Der Text rührt von der Schwester des Komponisten her. Der Musik rühmen die mit den Partien betrauten Künstler viel Gutes nach.

— Die Feier des 25jährigen Jubiläums des Evangelischen Kirchengesangvereins für Hessen findet am Sonntag den 15. und Montag den 16. Mai d. J., in Verbindung mit der diesjährigen Sitzung des Zentralausschusses des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland in Darmstadt statt. H. S.

Besprechungen.

Louis, Rudolf: Hector Berlioz. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Lange Zeit ist *Richard Pohl* der beste deutsche Kenner des Lebens und der Werke von Hector Berlioz gewesen. So war er in erster Linie berufen, darüber ein umfangreiches Werk zu schreiben. Seine Vorarbeiten hierzu — *Pohl* starb leider über dem Plan — hat seine Gattin *Luise* zusammengefaßt und in einem bei F. E. C. Leuckart in Leipzig 1900 publizierten Buche weiteren Kreisen zugänglich gemacht. Sie gehen sehr ins Detail, ohne daß das Buch sie in einem Brennpunkt zusammenleuchten zu lassen vermocht hätte. Als weitere Quellen der Bekanntschaft mit Berlioz erscheinen jetzt bei Breitkopf & Härtel die teilweise hier schon angezeigten Übersetzungen der Schriften von Berlioz. Die Memoiren aber geben so wenig ein völlig wahres, wie die einzelnen sonstigen Publikationen ein vollständiges Bild des Meisters. Die Zusammenfassung alles Einzelnen in Ein Gesamtbild hat nun *Rudolf Louis* unternommen in einer ganz wundervollen Schrift, die von neuem zeigt, daß *Louis* der befähigtste populäre Musikschriftsteller unter den Modernen ist. Er ist's, weil er nicht populär sein will, d. h. nicht in dem, was er gedanklich gibt, einem »populären« Leserkreis sich anzupassen bemüht, sondern in der Darstellung, im Aufbau der tragenden Gedanken, ohne besondere Voraussetzungen sich zu gestatten, die tiefsten Anschauungen ruhig und sicher entwickelt. Das künstlerische Moment, seine Gestaltungskraft schafft den Charakter des Populären, und so kommt es, daß infolge der feinkünstlerischen Darstellung von *Louis* ein als Persönlichkeit so ganz und gar unpopulärer Gegenstand wie Hector Berlioz auch für den Banausen lebendig wird, Gestalt und Blut gewinnt. Ich halte dieses Buch von *Louis* für das Muster einer populären Schrift. Es ist aber mehr noch als dies. Wiederholt habe ich an dieser Stelle schon darauf hingewiesen, wie die moderne Biographie nicht mehr zum Lobe des Biographierten geschrieben wird, sondern wie unser individualistisches Zeitalter in der Anschauung jedes einzelnen großen Individuums gerade allgemeine Gesichtspunkte des Menschentums doch erstrebt. Das, was *Louis* in dem Abschnitt »der romantische Charakter« ausführt, ist eine brillante Erfüllung auch dieser Anforderung an ein modernes Buch. Selbstverständlich gibt es sich als solches stets als die persönliche Auseinandersetzung seines Autors mit dem Biographierten. In 9 Abschnitte zerfällt es, der 1.: Ursprung und Anfänge gibt die Anschauung des Verfassers von den Wesensgrundlagen Hector Berlioz'; der 2. entwickelt des Verfassers Betrachtung der Romantik, der 3. schildert den romantischen Charakter Berlioz, der 4. illustriert diesen Charakter in seinem Liebesleben, der 5. dient der großzügigen Erörterung der romantischen Werke, der 6. berichtet von ihrer Aufnahme in Fremde und Heimat, der 7. erörtert die Eigentümlichkeiten des Schriftstellers und Bekenners Berlioz, der 8. stellt die Epoche der klassizistischen Reaktion im Leben dieses Romantikers als eben durch seinen romantischen Charakter bedingt dar, der 9. Abschnitt deutet die Urteile von Mit- und Nachwelt über Berlioz an, schließlich in die Ansicht des Autors mündend: die Kunst des französischen Meisters ist in ihrer Hauptrichtung wesentlich aristokratisch; er selbst eine problematische Natur, die in ihrer Ganzheit und auf die Dauer nur den fesseln kann, dem es gegeben ist, sich liebevoll in die Tiefen eines fremden Ich zu versenken. Einzelne seiner Werke werden immer und jederzeit auch die empfängliche Masse begeistern können. Aber in der Totalität seiner Erscheinung wird Berlioz in alle Ewigkeit nur einen auserwählten Kreis von Bewunderern haben, von solchen, denen sich der ganze Zauber seiner herzgewinnenden Persönlichkeit erschlossen hat, und die ihn so nehmen und lieben wie er ist, weil sie wissen, daß das, was man seine Fehler und Mängel nennen kann, untrennbar gebunden ist an seine unsagbar herrlichen Vorzüge und Vollkommenheiten. Wie Berlioz niemals eigentlich Schule gemacht hat und immer nur mit einzelnen Seiten seiner künstlerischen Gesamtpersönlichkeit auf andere eingewirkt hat, so wird es auch fürderhin das Reservatrecht exklusiver Geister bleiben, ihn ganz zu verstehen. Wer aber einmal den Zugang gefunden hat zu dem Allerheiligsten, in dem sich das Geheimnis dieser so rätselhaft widerspruchsvollen und gerade deshalb so mächtig anziehenden Persönlichkeit verbirgt, der wird die dort empfangene Offenbarung als einen kostbarsten Herzensgewinn, als einen unverlierbaren Schatz und Lebenshort davontragen und seitlebens bewahren. Fr. Rbch.

Friedrichs, Fr.: Weltliches Gesangbuch für Schule und Haus. Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel. Preis 4 M.

Eine prächtige Sammlung von Kunst-, Volks- und Kinderliedern; auch die Ballade ist nicht vergessen. Nicht weniger als 150 Gesänge bietet der Band und enthält in der überwiegenden Mehrzahl jene Gesänge, denen ein jahrhundertlanges Leben bereits beschieden war oder beschieden sein wird. Was den Band aber besonders wertvoll macht, das sind die Analysen einer großen Zahl von Gesängen. Hier offenbart der Herausgeber bedeutendes Kunstverständnis und überrascht durch das Herausfinden der feinen Züge des Kunstwerkes. Nur ein Beispiel. Er sagt: »Die Ehre Gottes« von Beethoven beginnt mit einer zweitaktigen Einleitung. »Vom zweigestrichenen g springt der Akkord zum hohen C hinauf, und aus der Tiefe kommt die bestätigende Antwort. Himmel und Erde vereinigen sich zum Preise des Höchsten.« In diesen Einführungen ist ein Weg gegeben, Auge und Ohr künstlerisch durch das Kunstwerk zu schulen. Die Sammlung verdient Eingang in jedem musikalischen Hause.

Familienfeste. Ausgewählte Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung für frohe und ernste Gedenktage. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel. Preis 3 M.

Die Sammlung enthält nur Gesänge von hervorragenden zum Teil klassischen Komponisten. Es ist echte Hausmusik, die an Familienfesten leicht in jene Stimmung versetzen wird, die erst das Fest zum Feste macht. R.

Berichtigung.

In No. 5, Seite 40 der Musikbeilage Takt 9 im Tenor a statt as, Takt 36 im Alt e statt es.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



VIII. Jahrgang.
1903/04.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 7.
Ausgegeben am 1. April 1904.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Philipp Wolfrum,

Universitätsprofessor in Heidelberg.

Von Dr. **K. Grunsky.**

Musikvereine verschiedenster Art und Richtung gibt es in jeder ansehnlichen Stadt; aber Persönlichkeiten fast nirgends. Der Beweis für letzteren Mangel ist am besten auf indirektem Wege zu erbringen: man sehe zu, wie großartig sich das künstlerische Leben entwickelt, wo auch nur ein einziger Mann am rechten Fleck steht! Wären in einer Großstadt nur ein Dutzend Persönlichkeiten im Goetheschen Sinn, und an die Knotenpunkte der Macht gestellt, so müßte ihr Ruhm alle andern Städte überflügeln. Wir wollen uns nicht beklagen über den absoluten Mangel richtunggebender Männer, sondern nur darüber, daß es ihnen gerade in Großstädten durch das Heer der Streber unmöglich gemacht wird, Einfluß zu gewinnen. Da lobt man sich die Provinz, in der zwar nicht die Menschen, aber doch die Verhältnisse anders sind. So konnte Professor *Wolfrum*, von dem hier als von einer Persönlichkeit die Rede ist, seit seiner Berufung nach Heidelberg durch hervorragende Leistungen auf unterschiedlichen Gebieten Macht und Einfluß gewinnen, sich auf sachliche Weise emporarbeiten, weil in einer kleinen Stadt die Minierkünste der Neider und Minderwertigen kräftiger widerlegt werden können. *Wolfrums* Lebensweg ist ziemlich bekannt. Sein Vater war 35 Jahre lang Organist und Lehrer in Schwarzenbach im Walde (in Oberfranken); die musikalische Zucht war also mit der musikalischen Begabung verbürgt. 1875 kam der 20jährige Philipp als Musiklehrer ans Seminar nach Bamberg; dort und in München unter *Rheinberger* förderte er seine Studien so gründlich, daß er 1884 ans evangelisch-theologische Seminar der Stadt Heidelberg berufen wurde.



Bald fiel ihm die Stellung des Universitätsmusikdirektors zu; er gründete den Akademischen Gesangverein und den Bachverein, der von 1886 bis heute seinem Dirigenten mit Vertrauen und Hingebung durch eine Fülle von Meisterwerken, alten und neuen, gefolgt ist. Seit 1898 hat *Wolfrum* die ordentliche Professur für Musikwissenschaft.

Was zunächst nach außen hin am ehesten in die Augen springt, ist die Vielseitigkeit des Mannes. Er dirigiert Chor- und Instrumentalkörper; der Bachverein hat nämlich auch die Orchesterkonzerte übernommen, die durch die städtische Kapelle (mit Verstärkung von der Nachbarstadt Karlsruhe) ausgeführt werden. Schon bei der 37. Tonkünstlerversammlung im Sommer 1901 machte *Wolfrum* als Dirigent von sich reden; vollends war das Heidelberger Musikfest im Oktober letzten Jahres eine Probe praktischer Betätigung, die nicht so leicht ein zweiter Universitätsprofessor aufweisen kann. Da zeigte sich der Dirigent auch als Orgel- und Klavierspieler von überlegener Bedeutung. Und außer der musikalischen Tatkraft entwickelte *Wolfrum* in jenen Tagen eine erstaunliche Arbeitskraft rein praktischer Natur. Solches Wirken nach außen entspringt nicht, wie bei gewöhnlichen Naturen, dem niederen Trieb, um jeden Preis hochzukommen, sondern jenem echt künstlerischen Drang nach Mitteilung des innerlich Erlebten, Verarbeiteten; wie es wünschenswertester Beruf ist, schönen Seelen vorzufühlen, so wünscht ein hochgesinnter Mensch um sich her in seinem Kreis nach seiner Kraft, fürs Gute zu wirken, auf daß der Tag dem Edlen endlich komme.

Als Komponist trat *Wolfrum* namentlich mit seinem Weihnachtsmysterium hervor; außerdem mit drei Orgelsonaten, drei Tondichtungen für Orgel, einem Streichquartett, Klaviertrio, Klavierquintett, 5 Liedern (von Schack) mit dem Halleluja von Klopstock (für Chor) und der Festmusik zur Jahrhundertfeier der Heidelberger Universität. (Das meiste hat Breitkopf & Härtel verlegt.) Als Gelehrter aber begründete er seinen Ruf mit der Schrift »Entstehung und erste Entwicklung des evangelischen Kirchenliedes« (Breitkopf & Härtel, 1890). Für den praktischen Gebrauch ist eine Ausgabe von 40 älteren Kirchenliedern (Breitkopf & Härtel). Seine Anschauung vom Wesen des Chorals hat *Wolfrum* in der Streitschrift gegen Cornill (»Rhythmisch!«, Breitkopf & Härtel, 1894) nachdrücklich verteidigt. Die Leser der Blätter für Haus- und Kirchenmusik kennen seine Antwort an Prof. D. Smend in Straßburg.

Im Mittelpunkte des Denkens und Fühlens steht *Wolfrum* der alte Bach. Es konnte die konservative Richtung kein härterer Schlag treffen, als daß die Anhänger Wagners und Beethovens die Verbreitung des Verständnisses der älteren Meister in die Hand nahmen. Der Bach und Mozart der modern fühlenden Künstler ist natürlich ein ganz anderer als der Bach und Mozart jener Zünftler, die das Alte nur gegen das Neue ausspielen. Diese Betrachtungsweise versagt vollständig und wird nie vermögen, Unbeteiligte für die alte Musik zu gewinnen. Denn es ist zu klar: nur das lebendige Erfassen der Musik des 19. Jahrhunderts gibt uns den Maßstab für die ältere! Seit die fortschrittlich Gesinnten für Bach wirken, ist die fernerstehende Menge doch in ganz anderem Grade erwärmt worden als früher! Indem wir das Kapitel der Bachrenaissance einer gesonderten Betrachtung aufsparen, streifen wir hier nur die Frage der Neuherausgaben. Natürlich soll den älteren Bearbeitungen Bachscher Werke, z. B. der 80. Kantate durch A. Becker oder der 6. durch R. Franz, nichts von ihrer Wichtigkeit abgemäkelt werden; jene Männer gehörten ja gewiß nicht zu den Engherzigen. Aber die Fortsetzer ihrer Arbeit, *Wolfrum* und *Mottl*, haben eine größere Fülle inneren und äußeren Kunsterlebens in die Wagschale zu werfen. *Mottl*, dem wir in den letzten Jahren die ungekürzte Matthäuspassion, das strichlose Weihnachtsoratorium, dazu viele Kantatenaufführungen verdankten, hat die 6. und 201. Kantate neu in Partitur herausgegeben. So pietätvoll *Mottl* bei den Aufführungen nach Wiederherstellung des alten Klangcharakters trachtet, so entschieden glaubte er bei Herausgabe der Partituren auch einmal das heutige Orchester zur Lösung der schwierigen Aufgaben heranziehen zu sollen. Es ist keine Kunst, die alten Instrumente vorzuschreiben und Bachs Partiturkopie mit Vortragszeichen zu versehen, wie es *Fritz Steinbach* (bei Eulenburg) mit einigen Brandenburgischen Konzerten getan hat. Da dürften die Ausgaben *Mottls* und *Wolfrums* (bei Breitkopf & Härtel) denn doch ihren überlegenen Wert behaupten. Köstlich ist es, die Trompetenpartie im 2. Konzert von *Steinbach* getreu ausgeschrieben zu sehen, während sie *Mottl* für unausführbar erklärt und an 2 Instrumente verteilt. Beim 3. Konzert (Steinbach, Eulenburg) wäre zu überlegen gewesen, ob man sich nicht für die erweiterte Fassung in der 174. Kantate endgültig entscheiden sollte. Auch von anderer Seite, außer von *Mottl*, regt es sich mit Bachbearbeitungen. Lauterbach & Kuhn haben die 93. Kantate in Partitur und im Auszug von *Max Reger* veröffentlicht, der sich streng an das Original hält (selbstverständlich mit ausgesetztem Continuo); gerade für jene Kantate läßt sich dies gut rechtfertigen. *Wolfrum* schlägt in der Ausgabe der 56. und 198. Kantate (Tombeau) mit *Mottl* den Weg der Umarbeitung fürs heutige Orchester ein und begründet ihn in seinem warm geschriebenen Vorwort zum Tombeau. (*Mottls* und *Wolfrums* Ausgaben verlegt Breitkopf & Härtel.) Ich hatte selbst schon Gelegenheit, den großen Unterschied

zu bemerken, der sich aus der Buchstabentreue und diesen modernen Überarbeitungen ergibt. Wenn hier also *Wolfrums* Fassungen dringend empfohlen werden, so geschieht es nicht aus Parteilichkeit für ihn.

Die Gedankenfülle Bachs, als Feindin alles gedankenlosen Musizierens, erzieht den musikalischen Geschmack, reinigt das Urteil und stärkt, wenn wir die Musik auch ethisch auf uns wirken lassen, den Charakter. So bemerken wir bei *Wolfrum* die Bach-Propaganda nicht bloß als Oase in der Wildnis, sondern als Maßstab des gesamten künstlerischen Wirkens. Negativ betrachtet: Heidelberg kann sich rühmen, in geraumer Zeit mit keinem jener Dutzendwerke behelligt worden zu sein, wie sie haltlose Dirigenten oder eitle Virtuosen mit Vorliebe einzuführen pflegen. Wie oft jammert mancher Konzertleiter darüber, daß ihm der Solist die schönsten Programme verhunze! Würde er wie *Wolfrum* mit Festigkeit auftreten, so brauchte er nicht zu klagen; es kommt eben immer darauf an, was für eine innere Bildung der Mensch besitzt. Nach der positiven Seite müssen wir *Wolfrums* Programme sehr hoch werten. Sie sind nicht darauf berechnet, jedermann zu gefallen, und ich bekenne selbst manche Abweichung in einzelnen Schätzungen. Allein dadurch fühle ich mich um so kräftiger bewogen, die Tätigkeit *Wolfrums* als fruchtbar und segensreich anzuerkennen. Das Gebiet der Musik ist zu groß, als daß nicht verschiedene Menschen verschiedene Wohnungen darin aufbauen sollten! Die Hauptsache bleibt Begeisterung und Wahrhaftigkeit. In Heidelberg sind im Verlauf der letzten Jahrzehnte nur solche Werke zu Gehör gekommen, die ein Stück eigenstes Leben des musikalischen Beherrschers darstellen. Wäre es doch überall so! Wem ist denn mit einer schlechten Aufführung gedient, wenn der Dirigent keiner inneren, sondern nur äußeren Stimmen folgt? Weder der Kunst noch den Menschen! Seien wir also dankbar, daß Heidelberg z. B. ein Hort der Werke Liszts geworden ist. Berlioz war vertreten mit den bekannten Sinfonien, außerdem mit der ganzen Romeosinfonie und der Kindheit Jesu, Bruckner mit der 2. und 3. Sinfonie und mit Vokalwerken, Smetana nicht allein mit der beliebten Moldau, sondern auch mit manchen andern sinfonischen Dichtungen. Dies ein paar Beispiele der Vielseitigkeit. Wüßten nur alle Dirigenten so gut Bescheid in der Literatur wie *Wolfrum!* Oder: besäßen doch alle den gleichen Mut dem vielköpfigen Publikum gegenüber! Zuerst verwöhnt man dieses Untier und dann schimpft man über seine schlechten Eigenschaften. Als ob nicht Gut und Böse in der großen Menge beieinander wäre! Es gilt nur, mit dem echten und wirklich kunstbedürftigen Teil Fühlung zu gewinnen. Wer diese Kunst versteht, greift tiefer in die Musikgeschichte ein als jeder äußerlich noch so berühmte Klavier-, Violin- oder Pultvirtuose!

Hauptfragen der Musikpädagogik.

Von Dr. **Hans Schmidkunz** (Berlin-Halensee).

I.

Es mehren sich seit einiger Zeit die Anzeichen, daß hier und dort der Ehrgeiz besteht, einen besseren Musikunterricht als bisher zu pflegen und sich diese Angelegenheit überhaupt einmal zum Problem zu machen. Da wird es vielleicht nicht unerwünscht sein, wenn von einer Seite, auf der bisher schon an diesen Reformrufen u. dergl. lebhaft teilgenommen worden ist, ein zusammenfassender Umblick versucht wird über das, was hier fehlt und nottut, und was sich zu einer energischen Förderung des Fortschrittes aufbieten läßt. Dabei wird es sich um Dreierlei handeln. Erstens um die theoretische Betrachtung der Sache, zweitens um die Sache selbst in ihrer gewöhnlichen Praxis, also um das übliche Vorgehen im Musikunterricht, und drittens um die diesem dienenden Veranstaltungen, d. i. um das musikalische Schulwesen. Dabei wird sich die Erörterung von selber zu einem Musterschema für dieses, also kurz zu der Andeutung eines »idealen Konservatoriums« zuspitzen.

Vor allem ist ein Bewußtsein davon nötig, daß jede Geschicklichkeit im Lauf ihrer Ausbildung naturnotwendiger Weise zu einer theoretischen Besinnung über sich führt und ohne dieselbe eine bloße Routine bleibt, die sich die durch eine theoretische Basis mögliche Weiterentwicklung entgehen läßt; noch mehr: daß der menschliche Erkenntnistrieb auf die Dauer gar nichts, also auch keine irgendwo vorhandene Geschicklichkeit, existieren läßt, ohne es zum Gegenstande der Wißbegierde, der Erforschung und der systematischen Erkenntnis zu machen. So nun auch die Geschicklichkeit der musikalischen Unterweisung, oder sagen wir gleich: Erziehung. Sie bildet sich aus dem Rohesten heraus und wird mit der Zeit — manche Rückschritte abgerechnet — kunstvoller und kunstvoller; nun will auch eine Theorie davon entstehen und von sich aus die Praxis fördern, wie die Kriegswissenschaft das Kriegführen fördert. Und auch abgesehn von diesem Nutzen der Theorie für die Praxis ist es sozusagen eine Ehrensache des menschlichen Intellektes, auch ohne Hinblick auf den Nutzen, rein um des Erkennens willen, das musikalische Bildungswesen nicht weniger als andere Tatsachen der Welt zu seinem Objekte zu machen. Wenn wir astronomische Vorgänge und menschliche Sprachformen und tausend anderes wissenschaftlich studieren, so haben wir gleiche Berechtigung und Verpflichtung, Gleiches auch der Welt des Musikunterrichtes zu gute kommen zu lassen.

Dazu ist die Pädagogik als Wissenschaft da, in welcher Eigenschaft sie natürlich ihrem ersten Dasein als einer Kunst nicht im geringsten zu widersprechen, sondern vielmehr nur erst recht zu entsprechen hat. Sie ist nach

einer mehrtausendjährigen Geschichte der Pädagogik als bloßer Praxis seit etwa einem Jahrhundert soweit Theorie geworden, daß sie ihre Praxis rechtfertigen kann und sie mit umfassendem Blick überschaut und zusammenhält, beschreibt und erklärt. Sie hat sich auch über ihre allgemeine Theorie des Erziehungs-, Unterrichts- und Schulwesens hinaus zu mehreren Zweigen spezialisiert, zu einer Volksschulpädagogik und zu einer Gymnasialpädagogik und seit einiger Zeit auch zu einer Universitätspädagogik, auch zu einer Pädagogik der Abnormen u. dergl. m. Um so auffallender ist, daß diese Verzweigung nicht auch die künstlerischen Gebiete erfaßt. Neben einer Blindenpädagogik ist eine des Jüngers der bildenden Künste, und neben einer Taubstummenpädagogik eine des Jüngers der redenden Künste wahrlich keine zu anspruchsvolle Forderung.

Nun wird ja tatsächlich, namentlich in der neuesten Zeit, von Musikern und Musiklehrern nicht wenig Lehrtheoretisches in der Musik getrieben. Allein größtenteils ist es Pädagogik des außerhalb der Pädagogik Stehenden, der vielleicht mit genialer Intuition Pädagoge ist und darum von dem fachmäßigen Pädagogiker als eine primäre Quelle von hohem Werte gehört und betrachtet werden muß, aber selber unter den Theoretikern der Pädagogik nicht mitzählt. Hier und da taucht der Versuch auf, Pestalozzische oder Herbartsche Grundsätze auf Musiklehre anzuwenden, und als Einzelheit wird derlei schließlich jedenfalls seine Stelle im ganzen finden müssen; bisher jedoch kommt es über Einzelheiten nicht hinaus. Auf der andern Seite beteiligen sich manchmal Pädagogiker von Fach an den Fragen des musikalischen Unterrichtes; sie mögen dabei auch gute Musiker sein, denken aber nicht eben über das derzeit in Volksschule und Seminar Übliche hinaus und stehen nicht in genügender Beziehung zu den Fortschritten in der Kunst und in dem Kunstunterricht selber. Belegende Citate für alle diese Kategorien wird man dem Verfasser wohl lieber in seinen Zettelsammlungen belassen, als daß er mit ihnen diesen Raum beschweren sollte.

Nötig ist also, daß die Pädagogik, und zwar ihr gegenwärtiger Stand schlechtweg, nicht eine bestimmte Richtung von ihr, auf die Kunst und zwar vermittels praktischer und theoretischer Kunstkenntnis selber übertragen werde; in erster Linie auf die Kunst überhaupt, damit man erst einmal herausfinde, welche Modifikationen sich ergeben, wenn mehr Phantasie- als Verstandesdinge gelehrt werden, und wenn es gilt, nicht zur Allgemeinbildung oder zu wissenschaftlichen Berufen, sondern zum berufsmäßigen oder auch nur zum dilettierenden Künstlertum zu erziehen; in zweiter Linie erst speziell auf die Tonkunst. Und zwar auf die Tonkunst als Ganzes! Denn gleichwie unser üblicher Musikunterricht meist kein solcher, sondern nur ein Unterricht in irgend einem besonderen musikalischen Fach, z. B. in einem Instrument, ist, so befindet sich auch die Musikpädagogik in Gefahr, aufzugehen in Spezialanleitungen, die aber dann doch wieder keine Spezialpädagogen sind (solche könnte man jedenfalls gut brauchen), sondern Spezialtechniken des Klaviers, des Gesangs usw.; und tatsächlich besteht ja das meiste, was in der Literatur und in der Konservatorienwelt als »Musikpädagogik« geht, aus technischen Belehrungen über Anschlagsarten, Stimmansatz usw., also schließlich nur aus andern Fassungen der Klavierschulen usw. Auch weitergreifende Auslassungen über musikalische Unterrichtsfragen sind schließlich vielmehr solche über Kunstfragen selber.

Eine hauptsächliche Nahrung einer wirklichen, vollkommenen und vollständigen Theorie der Musikpädagogik wird die Geschichte des musikalischen Erziehungs-, Unterrichts- und Schulwesens und der Anläufe zu dessen theoretischer Betrachtung sein. Es ist kaum faßbar, wie sehr dies, also kurz die Geschichte der Musikpädagogik, inmitten der unabsehbar reichen sonstigen Interessen für historische Dinge, vernachlässigt ist und weiterhin vernachlässigt wird, und wie schwer man es hat — sei es aus innern oder aus äußern Gründen — mit seinem Interesse dafür bei der Mitwelt Gehör zu finden. Sowohl innerhalb wie außerhalb der historischen Facharbeit der Pädagogiker fehlen beinahe gänzlich Interesse und Arbeiten für die fast vierhundertjährige kontinuierliche oder mehrtausendjährige diskontinuierliche Geschichte der Musikschulen und noch mehr des musikalischen Unterrichtes selber. Die paar eventuell noch aufzuzählenden Konservatoriumsgeschichten sind allermeistens unberufene Gelegenheitsarbeit; auch was der Verfasser dieser Zeilen an einschlägigen Kleinigkeiten veröffentlicht hat, reicht nicht einmal an das heran, was er auf diesem Gebiete zu sagen hat, und selbst dies reicht hinwiederum weitaus nicht zu, weil er die Spezialisierung auf dieses Teilgebiet andern überlassen muß. Die richtigen Arbeitskräfte für das hier gemeinte Gebiet werden solche sein, die sowohl geschichtswissenschaftlich und speziell musikhistorisch, wie auch pädagogisch, wie auch musikalisch geschult sind. Wird die Frage mehr nach der Geschichte der Musikschulen gestellt, so soll dabei die historische Bildung im Vordergrunde stehen; handelt es sich mehr um Geschichte des Unterrichtsbetriebes, so kommt die pädagogische voran zu stehen. Jedenfalls würden die akademischen Professoren der Geschichtswissenschaft gut tun, ihre Schüler auf dieses Brachfeld hinzulenken. Sie kennen ja vielleicht noch mehr als andere die Erscheinung, daß am meisten auf den Teilgebieten gearbeitet wird, auf denen bereits am meisten gearbeitet worden ist, am wenigsten auf denen, auf denen bisher am wenigsten gearbeitet worden ist; und neben andern Archiven könnten doch auch einmal die Archive der Konservatorien verwertet werden.

Soviel über die theoretische, einschließlich der historischen Behandlung unseres Gegenstandes. Wir fragen zweitens nach der Sache selbst in ihrer gewöhnlichen Praxis, also nach dem üblichen Vorgehen im Musikunterricht. Dabei wird freilich eine Abgrenzung gegen die dritte Frage, gegen die nach den dem Musikunterrichte dienenden Veranstaltungen, also nach dem musikalischen Schulwesen, nicht gut durchzuführen sein, da sich ja doch schließlich jede Frage zu einer nach den »Konservatorien« zuspitzt, und für diese jedenfalls eine Kritik not tut.

Beginnen wir nun mit dem, was es über den heute üblichen Musikunterricht und hiemit indirekt auch über unser Konservatoriumwesen ganz besonders zu klagen gibt, so ist es das bereits vorhin Erwähnte: daß jener Unterricht meist kein solcher, sondern nur ein Unterricht in irgend einem besonderen musikalischen Fach ist. Es werden Klavierspieler, Sänger usw. im engeren Sinn herangebildet, nicht aber Musiker. Dabei sehen wir ganz von der nur mittelbar pädagogischen Angelegenheit ab, daß selbst diese Fachdressur sehr häufig im rein Technischen unzuverlässig ist, daß namentlich der Gesangsunterricht manchmal bis zu einem Grade verfehlt ist, für den der Ausdruck »mörderisch« nicht allzusehr übertreibt. Wir nehmen also an, es werde wenigstens gut gedrillt, soweit es sich um Singen und Spielen handle. Nicht absehen können wir jedoch davon, daß der Unterricht in Musiktheorie, d. h. in Harmonielehre und in den ihr

folgenden Fächern des der Komposition zu Grunde liegenden Handwerkes, allzuhäufig selbst die elementarsten Drillansprüche unbefriedigt läßt. Wohl jeder Beteiligte wird hier aus eigenen Erfahrungen beitragen können zu dem bekannten tragikomischen Einblick in den üblichen Unterricht der Harmonielehre, zumal in den Konservatorien. Mit einer Langweile, für die wieder der Ausdruck »tötlich« nicht allzusehr übertreibt, wälzt sich dieser Unterricht durch seine »Stunden« hindurch, von denen meistens der größte Teil auf das Korrigieren der Hefte verwendet wird; wenn inzwischen die junge Welt lieber lustig ist, als sich in das Problem zu vertiefen, warum denn eigentlich die »Quinten« »angestrichen« werden müssen, so kann's ihr niemand verdenken. Wenn der Lehrer endlich sich der Hoffnung hingeben kann, es werde niemand von den Herren und Damen mehr den Quartsextaccord der 4. mit dem Sextaccord der 6. Stufe verwechseln; und wenn die Reste eines musikalischen Interesses durch das Paragraphenwesen der verdeckten Quinten und Oktaven, für das wieder der Ausdruck »teuflisch« nicht allzusehr übertreibt, aufgezehrt sind: dann mögen, etwa im zweiten oder im vierten Semester, die Septimenaccorde an die Reihe kommen, falls sich nicht herausstellt, daß eine von den Damen nicht hat mitfolgen können, und nicht der Vorschlag gemacht wird, die ganze Geschichte noch einmal von vorn anzufangen.

Doch gesetzt auch, es gehe damit besser, so spielt sich das Weitere folgendermaßen ab. Während des einen Jahres, das ja jedenfalls im Minimum zu einem anständigen Durcharbeiten der Harmonielehre erfordert wird, weiß der Durchschnittsschüler meistens noch nicht, was ein Kontrapunkt, was ein C. f., was eine Periode, was eine metrische Anticipation, was eine Sonate und was ein Horn ist. Im Laufe der mehreren Semester, in denen nun die »Musiktheorie« absolviert werden soll, kann allmählich ein Teil dieser Kenntnisse nachrücken, während der Schüler vielleicht schon zu einer nach Überhebung drängenden Fertigkeit auf »seinem« Instrument fortgeschritten ist. Oder es kommt zu jener Absolvierung überhaupt nicht; über die Harmonielehre hinaus ist ja meistens kein Theoriefach obligat, und auch abgesehen davon kann man die Ausreißer nicht halten, die nun hinausziehn und die »holde Kunst« in weiß Gott wieviel »grauen Stunden« an die junge Menschheit weitergeben, ausgesetzt dem Elend des »Musiklehrers«, gegen das ja dann nicht einmal der Stolz des tüchtigen Fachmannes einzusetzen ist.

Unter jenen Kenntnissen, die jahrelang zurückstehen, während fort und fort die geistvollsten Musterbeispiele ausgeschrieben werden, kommen ganz besonders in Betracht die der sogenannten Formenlehre. Sie gehören zu dem Allerunentbehrlichsten für das Verständnis jegliches Musikstückes, ja selbst jeglicher Frage nach dem musikalischen Vortrag (denn dieser ist im Grunde doch nichts anderes als eine Betätigung der Einsicht in den Bau des Stückes). Sie sollten unter keinen Umständen während der hauptsächlichen Jahre des Mnsikstudiums aufgeschoben werden. Leider aber werden sie selbst nachher mit Vorliebe vernachlässigt; »Formenlehre« ist eben der wundeste Punkt im Lehrplan der meisten Konservatorien und ist doch nicht nur so unentbehrlich, wie wir angedeutet haben, sondern auch so dankbar, interessant, fruchtbar, so bequem zum Anknüpfen weiterer, namentlich musikhistorischer Kenntnisse und reproduktiver Fertigkeiten, daß ihre Vernachlässigung doppelt unentschuldbar wird.

Nun gibt es aber zwei Stufen oder Behandlungsweisen der Formenlehre, und diese werden dann auch tatsächlich im Lehrplan vollkommen organisierter Konservatorien, wie z. B. des Dresdener »Königl. Konservatoriums für Musik und Theater«, getrennt geführt: einerseits der rein docierende Kurs, der alle hier zu gebenden Kenntnisse mitteilt, und zweitens der Übungskurs, der auf Grund dieser Kenntnisse eigene Übungsbeispiele machen läßt (was manchmal »Komposition« heißt, genau genommen aber immer noch erst zu dem dieser vorausgehenden Handwerk gehört). Daß man nun erst dann »Formen schreiben« läßt, wann mindestens die Harmonielehre, womöglich aber, zumal für die mehr polyphon gearteten Formen, der Kontrapunkt erledigt ist, mag unvermeidlich sein. Allein die Aufschiebung jener rein docierenden Mitteilungen bis nach Absolvierung der langen Harmonie- und Kontrapunkt-Semester (falls es dann überhaupt noch dazu kommt) ist unbegründet und schädlich.

Wir resumieren sogleich zu Gunsten unserer schließlichen Forderung: es möge alles das, was in der gesamten Musiktheorie an rein lehrhaft Mitteilbarem steckt, was unabhängig ist von der »Übung«, herausgelöst und in die »Allgemeine Musiktheorie« oder »Musikgrundlehre« hineingetan werden, mit der jeglicher Musikunterricht beginnen soll und tatsächlich auch fast immer beginnt. Wir denken uns diesen Kurs als einen zwei- bis dreisemestrigen ungefähr so, daß im ersten Semester all die, einer Diskussion wenig bedürfenden Dinge an die Reihe kommen, welche üblicherweise der Harmonielehre vorausgehen, wobei jedoch auf Kenntnisse wie die der Schlüssel, der Transponierungen, der Rhythmik und Metrik u. dergl. mehr Gewicht gelegt werden könnte, als meistens geschieht. Im zweiten Semester würde einzusetzen sein mit dem, was die rein docierbare Materie der Harmonielehre, des Kontrapunktes usw. ausmacht, alles natürlich immer belegt mit gutgewählten Beispielen aus der Literatur. Diese Belege eröffnen den Bestandteil der ganzen zwei- bis dreisemestrigen Lehre, den wir für den unentbehrlichen Vorbau des Studiums der Musikgeschichte halten: die Kenntnis charakteristischer Proben aus deren Material. Gleichzeitig beginnt nun die spezielle Musiktheorie, d. i. die Übungslehre der Harmonie, dann nach etwa zwei weiteren Semestern des Kontrapunkts u. s. f. Gegenüber dem notwendigerweise langsamen Tempo dieser Übungen schreitet jene Kenntnislehre weit rascher vorwärts und kann unter günstigsten Umständen in ihrem zweiten Semester zu einem relativen Abschluß gelangen. Instrumentenkunde darf dabei, wenn auch nur im Gröbsten, nicht fehlen; ihr Seitenstück im Lehrgang der Übungen wird dann die Instrumentation sein. Hauptsächlich aber gehört hieher die Formenlehre als Docierfach (manchmal »analytische« genannt in Unterscheidung von der »synthetischen« als der übenden). Sie soll zugleich in dem oben angedeuteten Sinn einen Vorkurs der Musikgeschichte — wenigstens der der Neuzeit — geben; nicht bald läßt sich irgendwo so gut wie hier einführen in die Welt des bis auf uns herauf Geschaffenen. Sie wird auch, zumal wenn ihr Lehrer danach ist, einen Vorkurs einer eventuell eigens anzusetzenden oder auch in den Instrumentalkursen enthaltenen Vortragslehre bedeuten. Vortrag ist dargestellte Gliederung. — Bei einiger Vertiefung in diese Dinge wird, namentlich für die historischen Breiten der (»speziellen«) Formenlehre, ein drittes Semester, also gleichzeitig mit dem zweiten Semester der Harmonielehre, erforderlich sein.

Tonbildung oder Treffübung?[1]

Von **M. Arnd-Raschid** (Kiel).

Zwischen Tonbildungs- und Treffübungen besteht ein großer Unterschied. Treffübungen und Tonbildungsstudien sind etwas Grund-Verschiedenes! Nie können Übungen, die zum Treffenlernen bestimmt sind, als Material für Tonbildungsstudien benutzt werden. Treffübungen haben den Zweck (richtige oder falsche Tonbildung ganz außer Acht gelassen) die Sicherheit im Treffen der Noten (der Intervalle) in ihrem Stufen-Verhältnis zueinander zu vermitteln. Tonbildungsübungen verlangen einen nach vollständig andern Grundsätzen geleiteten Aufbau. Taugliche Tonbildungsübungen müssen durchweg in Hinsicht auf die Ausgestaltung des einzelnen Tones in jeder Lage: jedes einzelnen Tones als unentbehrlichem Gliede der Stimme, folglich in Hinsicht auf Entfaltung und Ausbildung der Stimme in jeder ihrer Lagen erfunden und erprobt sein.

Die Verwechslung von Treff- und Tonbildungsübungen beim Unterricht und in den für den Unterricht bestimmten Werken ist ein der Stimme äußerst verhängnisvoller und folgenschwerer, jedoch — so seltsam es erscheinen mag — leider weit verbreiteter Irrtum. Treffübungen, statt Tonbildungsstudien als Einführung in die Gesangskunst benutzt, untergraben von vornherein die richtige Schulung einer Stimme.

Leider sind es aber nicht bloß unbedeutende, von keinem beachtete Gesanglehrer, die, ohne Kenntnisse der Gesetze zur Erziehung und Entfaltung einer Stimme, sich anmaßen, Gesangunterricht zu erteilen, — wir finden auch Namen von gutem Klang, frühere berühmte Hof-Opernsänger und -sängerinnen, die, in Irrtum befangen, ebensowenig einen Unterschied zu machen verstehen oder zu machen für nötig halten, wie ihre unbekannten Kollegen. Es fehlt ihnen, trotz oder gerade wegen eigener glänzender Leistungen und eigenem Können, an pädagogischem Sinn: an dem nötigen rückgreifendem Verständnisse, an Geduld und warmem Interesse für das langsame, sorgfältige Heranziehen der jungen Stimmen aus verborgenen Keimen, für das vorsichtige An-das-Tageslicht-locken der ersten klangverheißenden Tonspuren, das mühevolle Aufsuchen und Bahnen des freien, rechten Weges, des Weges, auf welchem die junge Stimme getrost weiter schreiten kann, ohne allzu oft in frühere Abgründe und überstandene Gefahren aufs neue zu versinken.

Die Entwicklung einer Stimme hat vernunftgemäß von den relativ besten und der betreffenden Stimme vollkommen »bequem« liegenden Tönen aus zu beginnen, die ohne jede Anstrengung, auch bei häufigstem Wiederholen, angesungen zu werden vermögen, also gewöhnlich von Tönen, bezw. einem Tone ihrer Mittellage aus.

Von diesem Tone aus wird ausgegangen: einige Stufen nach oben, nach unten; zu ihm oder doch in seine nächste Nähe wird stets zurückgekehrt, jedoch ohne Pedanterie. In vollständiger Zwanglosigkeit wird ganz allmählich der Umfang der Studien vergrößert.

Wird dieses nicht befolgt, werden die Übungen in tiefer oder hoher Lage der Stimme angefangen, wird gar der Zentralton in hoher oder tiefer Lage gewählt, so besteht die Gefahr, die Stimme ein für allemal aus ihrer natürlichen Lage hinauf oder hinab zu schrauben; sie wird unnütz angestrengt und ermüdet; die Tonbildung wird eine mühsame, gezwungene.

Wo aber ein gezwungenes, angestrengtes Singen beginnt, hört eine freie richtige Tonbildung auf. Der Ton wird in falschem Resonanzraum gebildet; falsche Muskeln fangen an in Tätigkeit zu treten. Die vielgerügten groben Tonbildungsfehler des Drückens und Quetschens usw. (Gaumen-, Kehl-, Nasalklang) werden künstlich anerzogen! Die Stimme wird in ihrer Entfaltung gehemmt.

Wird eine solche Tongebung erst zur Gewohnheit, so ist die Schulung der betreffenden Stimme eine total verfehlte; das etwa trotzdem vorschwebende richtige Ton-Ideal wird nie erreicht. Nur durch ein vollständiges Umlernen vom ersten Anfang an kann die Stimme noch für eine rationelle Ausbildung gerettet werden.

Nun betrachte man einen Gesangunterricht, wie ihn Hunderte mit und ohne berühmten Namen erteilen.

Da wird eine beliebige »Gesangschule« genommen, ohne daß man sorgfältige Auswahl oder Prüfung für nötig hielte, z. B. die beliebte von Winter. Alle ihre Übungen sind der Bequemlichkeit wegen in C dur notiert. Sie beginnen in lang ausgehaltenen Tönen mit dem mittleren bezw. für viele Stimmen tiefen C. (Für Frauenstimmen, für Männerstimmen.) Jede junge Stimme, ob hoch, ob tief, wird gezwungen mit diesem C, ihr Tonstudium zu beginnen. (Ich rede von Tatsachen.) Da, wie gesagt, sämtliche Übungen in Cdur geschrieben sind und jede von unten aufsteigt, so kehrt dies C täglich immer und immer wieder.

Nehmen wir als Beispiel eine vielleicht etwas zarte Sopranstimme an. Dieses C ist, wie gesagt, für eine Sopranstimme schon ein tiefer Ton, jedoch muß ihn eine geschulte Stimme zur Verfügung haben. Unzählige Kompositionen für Sopran bringen ihn.

Der nicht gut unterrichtete Lehrende meint einen bequemen Sopranton vor sich zu haben. Er hält ein für ihn mühseliges und zeitraubendes Transponieren und Abändern der Übungen (und Begleitungen!) für unnötig.

Würde nun die Schülerin angehalten, die ihr tief liegenden Töne (c — f, g) ganz oberflächlich und leicht (nicht gezwungen leise!) mit wenig Atem zu nehmen, so wäre wenigstens der Schaden noch nicht so groß. Gewöhnlich wird aber im Gegenteil ein starker Klang verlangt; es soll »eine gute Grundlage gelegt« werden, die »Brusttöne« sollen »voll und stark« entwickelt werden.

Die Erfolge dieser Methode zeigen sich bald! Ungezählte haben sie an sich selbst erfahren oder doch aus nächster Nähe beobachtet!

Es entsteht vielleicht eine kurze Reihe von »starken« (d. h. forcierten, unmelodischen, knarrenden) »Brusttönen«. Bei F etwa fangen diese an zu versagen. Ein dünner Hauch mit minimaler Klangbeimischung kommt nun zum Vorschein. Trotz aller Mühe und Anstrengung (!) gelingt es der bedauernswerten Schülerin nicht, einen einzigen klangvollen Ton in der Mittellage zu bilden; sie verzweifelt an ihrem Talent, an sich selbst und ihrer

[1] Vergl. hierzu meine Abhandlung über »Tonbildung, Aussprache und Vortrag beim Chorgesang« (Blätter für Haus- und Kirchenmusik, 1902, No. 3 u. 4).

Stimme. Man vertröstet sie auf die Zukunft, wenn die Stimme »älter, gesünder, und durch die Ausbildung stärker geworden sein wird«.

Mit täglich immer größerer Anstrengung gelangt sie bis zum nächsten C: . Nun geschieht vielleicht ein Wunder! Nach einem gewaltsamen Ruck vom C (bezw. Cis) zum D erscheint plötzlich ein hellklingender, angenehmer Ton. »Hier fängt das Kopfregister an« wird sie belehrt!

So wird ihre Stimme in drei völlig ungleiche »Register« künstlich geteilt; ja der oder die Unterrichtende mag noch gar mit Befriedigung das arme unwissende junge Ding auf den »vollständig verschiedenen Klang« der »3 Register« aufmerksam machen und ihr genau vorschreiben, bei welchem Tone! sie ein für alle mal! »in die Kopfstimme«, »in die Mittelstimme«, »in die Bruststimme« überzugehen habe!

Daß die Kopftöne aber überhaupt bei einer solchen »Methode« zum Vorschein kommen, kann nicht verbürgt werden.

Sehr oft im Gegenteil, z. B. bei nasal veranlagten Stimmen, erreicht die Stimme (und besitze sie, wenn auch noch verborgen, von Natur die schönste, klangvollste Höhe) bei einer solchen »Methode« bei überhaupt ihr Ende! Es ist der Schülerin unmöglich, noch einen Ton höher zu steigen.

Andere gelangen zwar, wie gesagt, zu Kopftönen, aber, durch dergleichen Behandlung ruiniert, ihr ganzes Leben lang nur mit größter Anstrengung; jeder einzelne Kopfton kostet ihnen Anstrengung, ist also unrichtig gebildet.

Daß die Mitteltöne, bei dieser Methode, ein für allemal nur »gehaucht«: als fast tonloser Hauch, gebildet werden können, braucht nicht behauptet zu werden. Es mögen die forcierten »Brusttöne« mit Erfolg noch ein gutes Stück höher hinauf gezogen werden. Die Gefahr liegt dann aber bei zarten Stimmen um so näher, daß auch ein Umlernen nach guter Methode nicht mehr viel nützen würde! Wenigstens nur bei größter Vorsicht, vereint mit Energie, Hingabe und Verständnis von seiten des Lehrers wie der Schülerin. —

Das Vorgeführte bezieht sich ebenso in sehr ähnlicher Weise auch auf Männerstimmen.

Es ist einleuchtend, daß eine Methode, welche die Stimmen in ungleichwertige Teile zerpflückt (ist es einem doch oft beim Vortrage eines Liedes von einer derart »ausgebildeten« Stimme, als hörte man es von zwei verschiedenen Personen singen; die hohen Töne klingen etwa wie von einer gut ausgebildeten Sopranistin gesungen, die tiefen wie von einer rohen ungebildeten Altstimme, oder umgekehrt), es ist einleuchtend, daß eine solche »Methode« durchaus verwerflich ist.

Daß in Deutschland Ungezählte in ihr »ausgebildete« sind, ihre Mängel in mehr oder weniger geschickter Weise cachierend, oder dreist und ahnungslos präsentierend, beweist nichts dagegen.

Ganz dieselben Folgen entstehen und ebenso von Grund aus verwerflich ist die beliebte Methode der Anwendung von Treffübungen an Stelle von Tonbildungsübungen in Chorvorbildungsklassen. Erst gefestigtere Stimmen sollten damit beschäftigt werden; Tonbildungsstudien sollten den Treffübungen jedenfalls vorangehen.

* * *

Mit nachfolgenden, ohne weiteres Eingehen, in Kürze dargelegten Forderungen vergleiche man, bei einer Neuwahl etwa, die betreffenden Gesang-Übungen und -Schulen (für Solo oder Chor) und beachte besonders, wie diese Forderungen das Gegenteil von dem vorschreiben, was Treffübungen bieten und ihrem Zwecke nach nur bieten können:

Wie gesagt hat eine vernünftige Stimmausbildung (abgesehen von Fällen besonderer Stimmveranlagung, die andere Wege bedingen — worauf hier nicht näher eingegangen wird) — von der Mittellage aus ihren Anfang zu nehmen! Somit haben Übungen, die die Tonbildung unterstützen und vermitteln sollen, durchaus nicht in der Höhe oder Tiefe zu beginnen, besonders nicht von der Tiefe aus aufzusteigen und stets zu ihr zurückzukehren.

Eine leichte, freie, ungezwungene Tonbildung soll vor allem erzielt werden. Die Freiheit, Leichtigkeit der Tonbildung muß die Grundlage bilden zur späteren weiteren Ausgestaltung des Tones. Deshalb haben Tonbildungsübungen auf das ängstlichste jede nur einigermaßen schwierige Tonfolge zu vermeiden! Eine gezwungene Tonbildung entsteht, bei sonst gutem Tonideal, leicht auch dann, wenn die Aufmerksamkeit durch (fürs erste) Nebensächliches, wie eben das Töne-Treffen, von der eigentlichen Hauptsache: der Ton-Bildung abgelenkt wird.

Auch das Gedächtnis darf aus diesem Grunde nicht belastet werden. Darum müssen die Übungen ganz kurze sein, einzelne Tonfiguren aus nur wenigen Tönen bestehend.

Ebensowenig darf die Atemtätigkeit störend auf die Tonbildung einwirken. Auch aus diesem Grunde müssen die Übungen anfangs nur aus ganz kleinen Tonfiguren bestehen, die in mittlerem Tempo gesungen werden, gerade so, wie der nicht besonders tief geschöpfte Atem es bequem zuläßt. Erst nach und nach lasse man sie langsamer, und weiterhin, zur Entwicklung der Geläufigkeit und Gelenkigkeit der Stimme, schneller nehmen.

Aus demselben Grunde und um einer schönen Egalität auf das vorteilhafteste vorzuarbeiten, dürfen anfangs die Übungen nicht rhythmisiert sein; man wähle gleichmäßige, womöglich etwas melodiös gehaltene Tonfolgen; erst nach und nach darf ein leichtfaßlicher Rhythmus angewendet werden.

Auch mit dem Takthalten darf es anfangs durchaus nicht streng genommen werden. Der Schüler lasse sich lieber frei gehen und breite sich länger auf denjenigen Tönen aus, die ihm gut gelungen scheinen.

Der, der betreffenden Stimme vorteilhafteste, bildendste Vokal muß ausfindig gemacht werden; ebenso wird unter den Konsonanten eine Auswahl getroffen. Die günstigsten, bezw. einer der günstigsten, speziell für diese Stimme ausgesuchten, Konsonanten werde jedem Tone oder jeder Tonfigur vorgesetzt, um einem gezwungenen Ansatze gleich von vorneherein entgegenzuarbeiten.

So selbstverständlich die nächste Forderung erscheint, so wird doch gerade auch gegen sie oft gefehlt: Tonbildungsübungen dürfen nur einstimmig, nicht mehrstimmig sein! Denn selbst abgesehen von der Tatsache, die allein genügen müßte, um von mehrstimmigen Tonbildungs-Übungen abzuhalten, daß der eigene Ton nur ungenügend beim mehrstimmigen Gesange gehört und beobachtet werden kann, klammert sich ein noch ungeübtes Gehör und somit die Tongebung beim mehrstimmigen Gesange geradezu an ihre Töne an: jeder Ton wird krampfhaft festgehalten, ohne jegliche Rücksicht auf seine Schönheit, Reinheit gebildet. Mehrstimmige Übungen sind für Anfänger stets nur: Treff-Übungen!

Da es Erfahrungs-Tatsache ist, daß viele Stimmen die Höhe anfangs nur unter Schwierigkeiten oder gar nicht erreichen können (in der Tiefe fällt das Konzentrieren des Tones schwerer), daß viele von der Tiefe aus aufsteigende Übungen geradezu »nach unten ziehend« auf die Stimme einwirken, d. h. der Stimme das Aufsteigen zur Höhe immer mehr erschweren (besonders existieren auch eine Unzahl dergleichen nach untenziehender Solfeggien, ein Verderb für die Stimmen!), so ist es von Vorteil, selbst jede der kleinen zu Übungen verwendeten Tonfiguren in absteigender Tonfolge zu wählen, bezw. sie mit dem höheren Tone des betreffenden Intervalles beginnen zu lassen (z. B. statt: 1353 | 11 — | lieber: 5313 | 55 —). Erst wenn die Tonbildung einigermaßen gefestigt erscheint, lasse man die Übungen auch aufwärts singen.

Alle Übungen (dies vor allem wichtigste, wie oft wird es vernachlässigt!) werden vor dem Ansingen so lange **vorgespielt** oder **vorgesungen**, bis das **Gehör** sie **fest gefaßt** hat!

* * *

Der Anfänger muß den ersten Tonbildungsversuchen übrigens möglichst harmlos gegenüber stehen; man verschone ihn mit komplizierten Erklärungen aus der Harmonielehre und Akustik und belaste ebensowenig seine Phantasie mit Beschreibungen der Gesangsorgane und ihrer vielverzweigten Tätigkeit.

Der Schüler konzentriere zunächst seine Aufmerksamkeit nur auf die gehörten, wiederzugebenden Töne. Sein Talent zur Nachahmung werde vor allem geweckt und gepflegt.

Einige wenige, wenn auch ganz schwache, natürlich gebildete Töne von weichem, reinem Klange seien das erste Ziel (bezw. Töne, die diesen Forderungen nahe kommen). Von da aus wird dann weiter gebaut.

Lose Blätter.

Luiza Rosa Todi.

Zu ihrem 150. Geburtstage.

Von Max Puttmann, Eberswalde.

Während der produzierende Künstler weit über das Grab hinaus gefeiert wird und durch seine Werke unter uns fortlebt, ja in vielen Fällen, namentlich soweit es sich um den produzierenden Tonkünstler handelt, erst nach seinem Tode die rechte Anerkennung und Würdigung seines Schaffens erfährt, ist es das Los des reproduzierenden Künstlers, nur für den Augenblick zu wirken, und mit der Erinnerung an seine künstlerischen Leistungen erlischt auch alsbald jedes biographische Interesse. Ganz besonders gilt dies von dem Bühnenkünstler, sowohl dem Schauspieler als dem Sänger. Gleich einem vom Himmel herniederfallenden Meteor erscheinen sie am Firmament der Kunst, entzücken die Welt durch ihr Können wie jenes durch seinen Glanz, um bei ihrem Scheiden kaum eine Spur von ihrem Dasein zu hinterlassen; nur den allerbedeutendsten räumt die Nachwelt ein ganz bescheidenes Plätzchen in der Kunstgeschichte ein. Und so finden wir denn in den Lexika und musikgeschichtlichen Werken neben den Namen einiger anderer hervorragender Bühnenkünstler und -künstlerinnen den einer Sängerin verzeichnet, dessen Trägerin nicht wenig dazu beigetragen hat, der italienischen Kunst in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts die Weltherrschaft zu erringen und sich u. a. sogar der besonderen Gunst einer Katharina II. rühmen durfte. Es ist dies die Sängerin *Todi*, deren Andenken anläßlich ihres 150. Geburtstages die nachstehenden Zeilen gewidmet seien.

Luiza Rosa Todi geb. *de Aguiar* erblickte am 9. Januar 1753 in der portugiesischen Hafenstadt Setubal das Licht der Welt. Nachdem sie im Alter von 15 Jahren als Kammerzofe in Molières »Tartüffe« eine hervorragende künstlerische Begabung gezeigt hatte, wurde sie Gesangsschülerin des *Davide Perez*, eines seinerzeit bekannten Komponisten und geschätzten Gesanglehrers, und machte als solche so bedeutende Fortschritte, daß sie bald auf den Bühnen von Lissabon mit dem besten Erfolge auftreten konnte. Im Jahre 1772 unternahm sie ihre erste Reise ins Ausland. Sie wendete sich zunächst nach London, gefiel daselbst in der italienischen Oper aber nicht besonders und kehrte entmutigt nach der Heimat zurück. Fünf Jahre später machte sie zum zweiten Male den Versuch, sich die Anerkennung der Söhne Albions zu erringen. Sie sang mit großem Erfolge in Paesiellos »Le due contesse«, welche Oper kurz vorher in Wien ihre Uraufführung erlebt hatte und, wie wir sehen, nicht nur an den Bühnen des Festlandes, sondern auch jenseits des Kanals gegeben wurde. Die Todi erhielt nach ihrem erfolgreichen Auftreten sofort ein Engagement an der italienischen Oper zu Madrid und errang daselbst in der »Olimpiade« von Paesiello ihren ersten vollständigen Triumph. Im nächsten Jahre finden wir unsere Künstlerin in Paris, woselbst sie in den berühmten, von *Philidor* im Jahre 1725 begründeten concerts spirituels und auch vor der Königin in Versailles sang.

Einen Markstein auf dem Lebenswege der Todi bildet deren Berufung an den Hof des großen Preußenkönigs, die im Oktober 1781 erfolgte. Der König bezeichnete die Arien neuerer italienischer Komponisten, die die Sängerin ihm bei ihrer Ankunft in Potsdam vorsang, als Bierhausmusik und übergab ihr einige Sachen von seinen Lieblingskomponisten Graun und Hasse, mit der Weisung, dieselben ihm nach vierzehn Tagen vorzusingen. Dies zweite Probesingen fiel zur vollsten Zufriedenheit des Königs aus, und der letztere war bereit, sie sofort mit einem Jahresgehalt von 2000 Talern zu engagieren. Da aber die berühmte *Mara* geb. Schmeling 3000 Taler p. a. bezogen hatte, so glaubte die Todi dieselbe Summe beanspruchen zu können, für welche dann zugleich auch ihr Mann, der Violinist *Francisco Saverio Todi*, in der königlichen Kapelle mitwirken sollte. Da der König nicht geneigt war, ihren Wünschen zu entsprechen, verließ sie im Dezember genannten Jahres Potsdam und ging nach Wien, woselbst sie am 28. Dezember ihr erstes Konzert gab. In diesem sowohl, als auch in einem zweiten, am 18. Januar des folgenden Jahres veranstalteten Konzert feierte sie große Triumphe und auch der Kaiser ehrte sie durch seine Anwesenheit. Nichtsdestoweniger sah sie aber doch bald ein, daß sie auch hier nicht würde festen Fuß fassen können,

und so wandte sie sich denn an *Friedrich den Großen* mit der Bitte, sie nunmehr mit 2000 Talern engagieren zu wollen. Da ein Ersatz für die *Mara* in Berlin noch immer nicht vorhanden war, so willigte der König in das Engagement.

Wie bei den Bühnenkünstlern und -künstlerinnen aller Zeiten, so regte sich auch bei unserer Todi alsbald die Habsucht; mit ihren Erfolgen wuchsen auch ihre Ansprüche, und kaum war der Karneval beendet, als sie auch schon eine Zulage von 1000 Talern forderte. Der König aber, dem ohnehin durch die Zwistigkeiten der Mitglieder unter sich und besonders mit dem Kapellmeister *Reichardt* die Oper verleidet worden war, war durchaus nicht gewillt, den Forderungen seiner ersten Sängerin nachzukommen und entließ dieselbe kurzer Hand.

Unsere Künstlerin wandte sich nun zunächst nach Paris. Dort war kurz vorher auch die berühmte *Mara* eingetroffen, und es währte nicht lange, so standen sich nicht nur Gluckisten und Piccinisten, sondern auch Todisten und Maratisten gegenüber. Die Meinungen der Zeitgenossen über die Leistungen der beiden Rivalinnen waren sehr geteilt; nur soviel geht aus den Berichten hervor, daß die *Mara* mehr durch eine brillante Technik, die *Todi* hingegen durch einen warmen Vortrag zu fesseln wußte.

Eine unwiderstehliche Anziehungskraft wirkte die preußische Residenz auf unsere Todi aus, denn im Spätsommer 1783 sehen wir sie schon wieder auf der Reise nach dort, in den größeren Städten am Rhein und Main Konzerte veranstaltend. Nachdem sie im Dezember im Berliner Opernhause in Grauns »Alessandro e Poro« und Hasses »Lucio Papirio dittatore« ohne hervorragenden Erfolg aufgetreten war, folgte sie einem Rufe der Kaiserin *Katharina II.* nach St. Petersburg; ihre Berufung nach dort bildet abermals einen Grenzstein auf dem Lebenspfade unserer Künstlerin.

Sie wurde am russischen Hofe mit großen Ehren empfangen, und nicht lange währte es, so hatte sie sich die Gunst Katharinas in dem Maße erworben, daß es ihr u. a. ein Leichtes war, den Italiener *Sarti*, der ebenfalls im Jahre 1784 als Hofkapellmeister nach St. Petersburg berufen worden war und der ihr, wie sie annahm, nicht die gehörige Achtung zollte, vom Hofe zu verdrängen.

So war es denn der Künstlerin gelungen, in einem verhältnismäßig hohen Alter zu einer hochangesehenen und einträglichen Stellung zu gelangen, als der große Preußenkönig starb und dessen Nachfolger, *Friedrich Wilhelm II.*, in der Absicht Oper und Kapelle zu reorganisieren, durch seinen Lehrer, den ersten Violoncellisten der Hofkapelle *Pierre Duport*, bei ihr anfragen ließ, ob sie gewillt sei, ein Engagement am Berliner Hofe anzunehmen. Die Hoffnung, Berlin vielleicht doch noch zur unbedingten Anerkennung ihrer künstlerischen Leistungen zu bewegen, ließ sie die an sie gerichtete Offerte sofort acceptieren. Vom 13. Dezember 1786 ab mit einem Jahresgehalte von 4000 Talern auf drei Jahre engagiert, hielt sie sich noch über sechs Monate in St. Petersburg auf und reiste dann so langsam nach ihrem neuen Wirkungskreise, daß sie erst Ende September 1787 daselbst ankam. Nichtsdestoweniger wurde sie in Berlin auf das Freundlichste bewillkommnet und der Hof überhäufte sie mit Gnadenbezeugungen. Sie sang mit dem größten Erfolge in der »Andromeda« von Reichardt und später in der »Medea« von Naumann und in dem von den beiden genannten Meistern gemeinschaftlich komponierten »Protesilao«, ging dann nach Paris, wo sie als »Cantatrice de la nation« gefeiert wurde und verhalf, von dort zurückgekehrt, Reichardts »Brenno« zum durchschlagenden Erfolg. Nunmehr glaubte sie aber auch einmal wieder mit erhöhten Ansprüchen hervortreten zu können. Sie verlangte ein Jahresgehalt von 6000 Talern, Logis, freie Tafel und Equipage. Statt alles dessen aber erhielt sie ihren Abschied. Der Hofkapellmeister *Reichardt* wurde beauftragt, die *Mara* zu engagieren. Da diese aber bereits für Italien verpflichtet war, so hoffte Madame Todi in Berlin bleiben zu können, als aber Reichardt das Glück hatte, in *Franziska Lebrun* geb. *Danzi* eine vorzügliche Kraft zu gewinnen, verließ sie Berlin für immer. Sie ging über Süddeutschland nach Italien und feierte in Parma und Venedig große Triumphe, besonders als »Didone« und »Cleofide« in den gleichnamigen Opern. Im Jahre 1793 kehrte sie über Madrid in ihre Heimat zurück, woselbst ihr bald nach ihrer Ankunft das grausige Geschick widerfuhr, völlig zu erblinden, was sie nötigte, sich gänzlich von der Öffentlichkeit zurückzuziehen. Für die musikalische Welt schon längst eine Tote, verschied sie am 1. Oktober 1833.

Ausgestattet mit allen Vorzügen einer Bühnenkünstlerin, war die Todi auch nicht frei von den Schwächen einer solchen. Über die letzteren zu richten, kann nicht unsere Aufgabe sein; über die ersteren und über die Bedeutung unserer Sängerin für die Kunst aber hat sich kein Geringerer als *Anton Reicha* in »Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie« in begeisterter Weise ausgesprochen und sie »la cantatrice de tous les siècles« genannt.

Glucks Armida in Halle.

In Leipzig sächsischer Bußtag! Die Theater geschlossen, in der Thomaskirche Bachs H moll-Messe; im benachbarten Halle dagegen *Glucks* Armida in der Wiesbadener Neueinrichtung. Die Wahl war nicht schwer: denn zur Schande der deutschen Bühnen ist es so außerordentlich selten, der hehren Tonsprache Glucks an der Stelle da zu begegnen, von wo aus sie zu wirken bestimmt ist: auf der Bühne. So erstand denn vor mir die Armida zu blühendem Leben. Über die Neubearbeitung von *Georg von Hülsen* und *Schlar* ist anläßlich der Wiesbadener Aufführungen sehr viel geschrieben worden. Sie ist insofern bedenklich, als sie sehr tief in charakteristische Eigentümlichkeiten eines Werkes von 1777 eingreift, und ich hätte schon lieber die alte Fassung gehört. Aber schließlich hat *von Hülsen* die Idee des Dramas gut herausgeschält und sogar unterstrichen. Ich weiß nicht, ob man es bereits bemerkt hat, die Idee ist die der Sophokleischen »Antigone«. Armida, die Priesterin und Magierin soll den politischen Feind töten und wird durch die Liebe davon zurückgehalten. Ihr Feind und Geliebter, der heldenhafte Kreuzfahrer Rinald wird von ihr auf ihr Zauberschloß entrückt und vergißt seine Kreuzfahrer-Mission. Zwei Kreuzfahrer jedoch dringen unter dem Schutze des Kreuzes in dieses Schloß und entreißen ihren Feldherrn der Entrückung, nicht jedoch seiner Liebe. Er reißt sich dennoch von Armida los. Armida hat ihrer Liebe Priesterehre und Heimat geopfert und verliert nun den Geliebten. Es bleibt ihr nur der Untergang übrig:

»Die heil'ge Liebe starb — stirb auch du denn, Armida!
Vernichtung, brich auf mich herab,
Versinke, stolze Pracht,
Tief in ewige Nacht!
Der Wüste endlos Meer
Sei meiner Liebe Grab . . . !«

— und herein bricht die Vernichtung. In öder Einsamkeit steht zu Häupten der toten Armida allein die Furie des Hasses, die Armida zu Beginn des Dramas vergeblich aus dem Orkus gerufen hatte, um ihrer Liebe Herr zu werden.

Armida also fällt schuldlos — und doch mit Recht. Diese Dissonanz der ethischen Weltordnung, dieser ethische Anarchismus war den Alten, wie eben die Antigone zeigt, nicht so fremd wie uns. Freilich ist die Wirkung der verlassenen, toten Armida, zu der nichts hält als die Furie des Hasses, zu ihr, die nichts tat, als sich der großen, heiligen Liebe hingeben, eine so starke und empörende, wie ich gestehe, sie kaum jemals erlebt zu haben. Verschärft wird diese Wirkung noch durch die außerordentlich edle und hehre Musik: denn diese enthält die höchste Warte, von der aus das Menschenleben gesehen werden kann, und es gibt also keine Lösung der furchtbaren Dissonanz, keine höhere Instanz. O, es gibt aber doch eine —: Parsifal. Auch Parsifal muß über die Zauberin Kundry mit Härte wegschreiten, aber während Rinald der verlassenen Armida nichts zu sagen vermag, als:

»Mich ruft das Kreuz, du mußt dich fassen,
Ob auch kein Gott den Schmerz dir stillt«,

erlöst Parsifal auch die verstoßene Kundry. Bei Wagner fällt das Licht des Christentums herein, bei Gluck behält antiker Fatalismus den Sieg, und das Drama hat trotz der Zeit, in der es spielt — Ausgang des 11. Jahrhunderts — nichts von christlichem, alles von hellenischem Geiste.

Noch etwas anderes legt die Vergleichung mit Parsifal nahe. Die Eigenart Glucks erfordert mehr denn die irgend eines andern Meisters, Wagner eingeschlossen, eine stilreine Darstellung. Das wäre eine große und dankbare Aufgabe für das Münchener Prinzregententheater, von den Hauptwerken Glucks, unter denen dann auch die Alceste, und vielleicht auch Paris und Helene nicht fehlen dürften, Festaufführungen zu veranstalten! Während ein Künstler wie Wagner schlechterdings nicht totzukriegen ist, und auch die miserabelste Aufführung des Tannhäuser oder der Walküre stets zur Befriedigung eines Sonntagspublikums und der Theaterkasse ausfallen wird, liegen bei Gluck die Dinge sehr anders. Die Glucksche musikalische Technik liegt uns ebenso fern, wie die Eigenart seiner Textbücher. Dazu kommt die Sprödigkeit, Hehrheit, Keuschheit, ja scheinbare Armut der rein musikalischen Erfindung, Eigenschaften, die bedingen, daß zum Verständnisse Glucks ein Spezialstudium gehört. Wo aber soll man dieses treiben, wenn die Werke kaum aufgeführt werden? In einer Stadt wie Leipzig ist Gluck seit Jahren gänzlich vom Spielplan verschwunden. An andern Orten erfreut sich wenigstens der »Orpheus« einer gelegentlichen Darstellung, besonders wenn eine bedeutende Altistin gastiert, hier und da hört man auch die Iphigenie. Und nun hat Halle das Wiesbadener Vorbild aufgegriffen und gibt die Armida; die besprochene Vorstellung am 2. März war die zehnte! Und das Theater war trotz des Werktags und des schlechten Wetters zwar nicht ausverkauft, aber gut besetzt. Was Halle kann, sollten das nicht auch andere Bühnen können, und was in Halle andauernde, auch Kassen-Erfolge hat, sollte es sie wo anders nicht haben?

Es ist von verhältnismäßig geringem Interesse, die Aufführung im einzelnen zu besprechen. Am meisten befriedigte das Orchester unter Kapellmeister *Tittel*, von dem, wie ich hörte, die Initiative zu den Aufführungen ausgegangen ist. Musikalisch fiel unangenehm der äußerst dürftige (und hier und da falsch singende) Chor auf. Die Darstellerin der Armida, *Lisbeth Stoll*, leistete Hervorragendes, ebenso die der Furie des Hasses, *Mara Ulrich*. Schwächer waren die Darbietungen der männlichen Rollen, sowohl in gesanglicher wie darstellerischer Hinsicht. Dekorationen und Kostüme waren prächtig; der energische Direktor *Richards*, der sein Publikum kennt, hatte auf sie das Hauptgewicht gelegt. Im Publikum sprach man charakteristischerweise, soweit ich zu beobachten in der Lage war, vorzugsweise von der in der Tat hervorragenden Schönheit der Dekorationen und Kostüme. Immerhin — wenn sie unserer Bühne Gluck zurückerobern, mögen sie den schwächern Teil des Publikums ablenken!

Der Totaleindruck der Neubearbeitung war der, daß das Werk durchaus lebensfähig, ja von packender dramatischer Gewalt ist — Rezensent gesteht allerdings, besonders im Beginn, durch die etwas rücksichtslos eingreifende Modernisierung auch gestört worden zu sein.

Arend.

Abonnentenfang. Wir erhielten — natürlich nicht in unserer Eigenschaft als Redakteur — folgende Karte, zu der jede Erklärung unnötig ist.

Sehr geehrter Herr!

Indem wir Ihnen für die Entgegennahme der ersten 7 Nummern unserer »Musikliterarischen Blätter« bestens danken und Ihnen ergebenst mitteilen, daß wir Sie nun in die Listen unserer Abonnenten eingetragen haben, gestatten wir uns, Sie bei diesem Anlasse wiederholt um Einsendung Ihres biographischen Materials (mit Photographie und Verzeichnis Ihrer Werke) höflichst zu ersuchen und zeichnen uns in dieser Erwartung

hochachtungsvoll ergebenst

Redaktion »Musikliterarische Blätter«
Wien, VIII. Neudeggergasse 20.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 13. März. Das Königliche Opernhaus wurde, nachdem die Arbeiten zum Schutze gegen Feuersgefahr gerade zwei Monate lang gedauert hatten, am 1. März wieder eröffnet. Auf drei Seiten desselben führen jetzt Treppen an den Außenwänden in mehreren Brechungen abwärts, eine Galerie zieht sich wagerecht die Mauern entlang. Durch eine Menge von Fenstern und Türen gelangt man auf diese Rettungswege, von denen die Opernmitglieder behaupten, sie würden zwar vor dem Verbrennen behüten, seien aber so schmal und steil, daß man im Falle eines angstvollen Gedränges stürzen und Hals und Beine brechen würde. Sie nehmen

die Sache übrigens nicht tragisch und fürchten sich jetzt nicht minder noch mehr als vordem. Scherzend nennen sie ihr Haus die Skala und meinen, ihre Bühne »zöge« jetzt jedenfalls weit mehr als sonst. Bei Tage bietet das betreppte Gebäude einen häßlichen Anblick. Abends aber brennt auf allen Treppen eine Anzahl großer Flammen gleich Fackeln, und das sieht dann aus einiger Entfernung, in der man die Treppen nicht bemerkt, wirklich schön aus. — Auf der Bühne aber gab es nichts Neues, und man darf auch zunächst auf nichts hoffen. Dr. *Rich. Strauß* ist für vier Monate nach Amerika beurlaubt und Professor *Schlar* aus Wiesbaden trat für ihn ein. Gleich am ersten Abende leitete er die »Meistersinger«. Sie sind ja so fest studiert, daß der Kapellmeister leichte Arbeit hat, dennoch gab es einige Meinungsverschiedenheiten zwischen Orchester und Sängern, und das Zeitmaß war im ganzen nicht das eines musikalischen Lustspiels. — Die leichtgewogene »Manon« findet in der Zweimillionenstadt mit ihren zahlreichen Fremden noch immer ihr Publikum. Für Fräulein *Farrar*, von der die einen behaupten, sie habe uns nur für einige Zeit verlassen, die andern, die Pariser Oper werde künftig das Feld ihrer Tätigkeit sein, ist Fräulein *Rothauser* in der weiblichen Hauptrolle nunmehr tätig, in der männlichen anstatt des Herrn *Naval*, der in Amerika gastiert, Herr *Jörn*. Und wenn die neue Manon auch nicht den Reiz der Erscheinung besitzt wie ihre Vorgängerin, und der jetzige Marquis nicht so kunstvoll singt wie der bisherige, beide machen doch diese Mängel durch andere gute Eigenschaften wett, so daß die schwache Oper mit den pikanten Scenen durch die Neubesetzungen in der Wiedergabe wenigstens nicht noch schwächer erscheint. — Gestern aber gab es einen neustudierten »Lohengrin«. Ein neues Gewand hatte er schon verdient. Daß aber das neue überall ein besseres sei, kann man nicht behaupten. Man tut jetzt scenisch oft zu viel, namentlich in Nebendingen, wie das auch in den neustudierten »Meistersingern« zu bemerken war, wo z. B. der Nachtwächter mit seinem Spieße ein Stück Zeug von der Straße aufhebt, das bei der nächtlichen Prügelei einem der Kämpfer vom Gewande gerissen wurde, — oder im »Freischütz«, wo bei dem verhallenden Walzer die Bühne leer bleiben und eine melancholische Stimmung platzgreifen soll, jetzt aber ein zurückgebliebener Betrunkener über die Scene torkelt und die Zuschauer lachen macht. Hauptsachen werden dagegen häufig nebensächlich behandelt. So sah man z. B. jetzt im »Lohengrin« von der Seite aus, wo ich saß, weder einen Tropfen Wasser noch irgend etwas von einem Schwan, der den Ritter im Kahn auf der Schelde einher ziehen soll. Einfach und klar hat doch Wagner alles vorgeschrieben. Vieles ist ja nun doch in der jetzigen Einrichtung besser und wirkt eindringlicher. Kapellmeister Dr. *Muck* hatte die wenigen noch vorhandenen Striche aufgemacht und die Oper dauert nun $4^1/_2$ Stunde. Zu beneiden ist, wer in einer Großstadt nach des Tages Arbeit seine Nerven solange gespannt erhalten kann. Oft vermöchte ich es nicht. Nie habe ich auch den Benjamin beneidet, dem man fünfmal soviel Speisen auftrug, wie seinen Brüdern. — Um das Musikalische im Lohengrin war es recht gut bestellt. Durchweg war frisches Blut darin, und das Orchester wetteiferte mit dem Chore in Genauigkeit und Kraft des Ausdrucks. Die Elsa, Fräulein *Destinn*, wirkt gesanglich oft geradezu zauberisch, aber die Dame bewegt sich wie eine Puppe und verzieht keine Miene. Herr *Grüning* hatte als Lohengrin etwas von einer Lichtgestalt, aber nicht immer gehorchte ihm das Organ. Frau *Plaichinger* gehört zu den besseren Sängerinnen der Ortrud; solange die *Sucher* die Rolle inne hatte, erschien sie immer wie eine verkleidete Elsa. Die Herren *Hoffmann* und *Knüpfer* lassen als Telramund und König kaum einen Wunsch aufkommen. Wer aber zurückdenken kann an die große Besetzung — wir schätzten sie damals bei weitem nicht hoch genug — mit *Mallinger, Brandt, Niemann, Betz, Fricke*, der entbehrt jetzt doch manches.

Das Theater des Westens studierte *H. Marschners* Oper »Templer und Jüdin« ein, nach der viele Verlangen hatten, da ihnen das Werk einst so wertvoll war. Aber die zerrissene Handlung, das Gemisch des gesungenen und gesprochenen Wortes, die ungleichmäßige Musik — heute empfinden wir das als recht störende Mängel, an die wir ehedem gewöhnt waren. — Freundlichen Eindruck machte die französische Oper »Die Tante schläft« von *H. Crémieux* und *H. Caspers*. Textlich gehört sie in die Gattung der »Nürnberger Puppe«, musikalisch zur Schule *Adam*. Es ist leichte und doch keine Tanzmusik, wie sie die Deutschen zu schreiben pflegen, wenn sie eine komische Oper liefern, und wie das auch *Oscar Straus* tat, dessen »Colombine« gleichzeitig mit dem französischen Werke gegeben wurde. Erst Walzergesänge, dann allerdings Musik, die charakterisieren will, aber dabei eine Pantomime, eine Vision, begleitet. Das nennt der Tonsetzer eine Oper! Ihr Text, den *A. Pferhofer* lieferte, ist widerwärtig. Ehebruch, Falschspiel, Selbstmord und was dergleichen Greuel mehr sind, die jetzt so viele Bühnen besudeln. Wenn einmal eine tiefe, echte Leidenschaft zwei Herzen entflammt und in einen Liebestaumel reißt, wie es in »Feuersnot« geschieht, dann hört man überall tapfer schmälen. Wo aber Ehegatten darauf ausgehen, sich gegenseitig zu betrügen, wo Lüge und Leichtfertigkeit triumphieren — solche Bühnenstücke läßt man gelten und lobt sie gar.

Nach der langen unfreiwilligen Pause erschien nun auch *Felix Weingartner* wieder an der Spitze der Königlichen Kapelle im Opernhause, die Symphonieabende fortzusetzen. Das war ein glücklicher Abend für den Leiter und für seine Künstlerschar. Sie leisteten Unübertreffliches, namentlich in der Ausführung der sinfonischen Dichtung »Penthesilea« von *Hugo Wolf*, die sich aber durchaus nicht als das große Werk erwies, für welches der unglückliche Tonsetzer es selbst hielt, und für welches seine Freunde es ausgeben. Im großen und ganzen ist es mehr Tongemälde als Tondichtung, bringt mehr Äußerliches als Seelenbekundung, hat aber einzelne edel empfundene und warm ausgedrückte Stellen, denen dann freilich weite Strecken nur lärmender und zügelloser Musik folgen. Wäre das Stück nicht so glänzend ausgeführt worden, wer weiß, ob sich Hände zum Beifall geregt hätten, was jetzt allerdings der Fall war. — Mit dem Philharmonischen Chore führte Prof. *Siegfried Ochs* die Bachsche »Hohe Messe« auf, eine Chorleistung ersten Ranges. Das wundervolle Werk findet mehr und mehr Verständnis bei der Menge. Als es 1834 zuerst von der Singakademie einstudiert wurde, hielten es viele Sänger noch überhaupt für unausführbar, so daß von dem, 400 Stimmen zählenden Chore mehr als die Hälfte sich nicht an der Aufführung beteiligte. Das diesmalige Auditorium hörte aufmerksam länger als drei Stunden zu. — Auch die Singakademie, unter Professor *Georg Schumanns* Leitung erfreute durch eine durchaus gelungene Vorführung des Händelschen »Judas Makkabäus«. Nicht nur die Chöre gingen ausgezeichnet, auch die Soli. *Kurt Sommer* und namentlich *Joh. Messchaert* leisteten Rühmliches. — Der Berliner Lehrergesangverein unter Professor *Felix Schmidt* führte sein

langes Programm zwar in jeder Beziehung tadellos aus, aber dies selbst war nicht wertvoll genug. Man soll Männerchören allerdings keine Aufgaben stellen, die über die ihnen von Natur gezogenen engen Grenzen hinausreichen, aber es gibt doch wertvolle einfache Musik für Männerchöre, wenn diese nun einmal Konzerte geben sollen. Mozart, Weber, Marschner, Silcher, Mendelssohn und manche der Neueren bieten genug gute Chöre, zu denen man die vorgetragenen neuen Chorballaden von *Ferd. Hummel* nicht zählen kann.

An Lieder- und Kammermusikabenden ist kein Mangel. In jenen hört man selten, in diesen stets etwas Gutes. Zählt man die ständigen heimischen und die hier nur konzertierenden Quartett- und Trio-Vereinigungen zusammen, so kommt mehr als ein Dutzend heraus. Eine Eigenart stellt kaum eine derselben dar. Fast alle spielen unsere Klassiker in derselben Weise und unterscheiden sich nur durch den Grad der Ausdrucksfähigkeit. Freilich sind es auch sämtlich oder zum Teil Deutsche, die sich zu einem »Moskauer Trio«, zu einem »Brüsseler Streichquartett« usw. zusammengetan haben. Ein italienisches Trio aber, das in den letzten Tagen hier auftrat, ließ uns erkennen, wie fern den Italienern das Verständnis Beethovens noch ist. — Zu einem Sonatenabende, auf dessen Programme nur Beethoven und Brahms standen, hatten sich *Jos. Joachim* und *E. d'Albert* vereinigt, und die Anzeige genügte, einen Sturm auf Eintrittskarten zu erregen. Hunderte bekamen keine mehr. Es herrschte auch im Konzert ein Jubel ohnegleichen, wie immer, wenn *Joachim* spielt, der nun einmal sakrosankt ist. Vieles gelang ihm auch, besonders bei Brahms, aber es war doch betrübend, zu bemerken, daß die Zeit ihre Rechte auch bei ihm fordert, denn das Laufwerk erschien oft lückenhaft, die Reinheit nicht selten getrübt, der Ton dünn. Und doch griff *d'Albert* rücksichtsvoll genug in die Tasten. »Wir mußten, schreibt ein Berichterstatter, das Publikum beneiden, daß es entzückt lauschen und stürmische Huldigungen dem Musizieren darbrachte, das uns nervös machte.« — Frau *Teresa Carreño* gab ein Konzert, in dem sie nicht recht glücklich war. Mit Beethoven wenigstens nicht, denn die »Appasionata« brachte sie wohl geläufig, doch nicht beseelt zu Gehör; auch die Zeitmaße nahm sie recht willkürlich. — Herr *David Popper* erwarb sich durch sein kunstvolles und klangschönes Violoncellospiel neue Freunde; die aus alter Zeit waren ihm treu geblieben. Herr *Franz Ondricek* ließ seine Geige auch wieder einmal bei uns ertönen und erwarb sich für seine Darbietungen reichen Beifall. Rud. Fiege.

Cöln. Im sechsten Gürzenichkonzert bildete der Trauermarsch und die Schlußscene aus der Götterdämmerung (mit Frau *Reuss* als Brunhilde) den »clou« des Abends. Unser Orchester mit seinem gewaltigen Streichorchesterkörper und seinen trefflichen Bläsern entfaltete unter *Steinbachs* impulsiver Leitung eine berauschende Wärme des Colorits. Prof. *Hausmann* spielte das Cellokonzert von Dvorák, bei dem neben einer Anzahl von wertvollen poesiereichen Gedanken manches Phrasenhafte mit unterläuft, mit technischer Vollkommenheit; infolge der akustisch recht ungünstigen Verhältnisse des Gürzenichs erschien jedoch seine Tongebung nicht immer intensiv genug, so daß sein Spiel das Interesse der Zuhörer nicht in dem Grade rege hielt, wie es unter günstigeren Verhältnissen sicher der Fall gewesen wäre. Bei dieser Gelegenheit wollen wir nicht verschweigen, daß immer mehr Stimmen laut werden, die die Geeignetheit des altehrwürdigen städtischen Prunkhauses »Gürzenich« als Konzertsaal einer scharfen Kritik unterwerfen.[1]) Überall regen sich Wünsche, in Cöln einen Konzertsaal zu besitzen, der in räumlicher und akustischer Beziehung denjenigen Anforderungen genügt, die man heutzutage zu stellen berechtigt ist. Mit einem gewissen Neid blickt man auf unsere Nachbarstädte, z. B. Elberfeld und Koblenz, die herrliche Konzerthäuser haben. — Im siebenten Gürzenichkonzert interessierte hauptsächlich das Orchesterstück »Aus Odysseus Fahrten« von dem hochtalentierten ganz jungen *Ernst Boehe*. Wie keck und genial setzt gleich die Ausfahrt des Odysseus an und wie dramatisch hervorragend steigert sich die sinfonische Dichtung bis zum Schiffbruch! Wenn auch der erzielte Effekt nicht immer ganz den gewollten erreicht, so muß man dieser respektabeln Arbeit eines jugendlichen Feuerkopfes doch die höchste Achtung zollen. Eine eigentümliche Erscheinung war es, daß die in demselben Konzert aufgeführten Werke von *Franz Liszt* »Prometheus, sinfonische Dichtung, sowie die Chöre zu Herders entfesseltem Prometheus unserm modern erzogenen Publikum schon etwas »altfränkisch« vorkamen, und dabei ist *Liszt* noch der Vater der modernen musikalischen Kunst!

Das achte Gürzenichkonzert brachte eine höchst belustigende, prickelnd instrumentierte Ouvertüre von *W. von Baussnern* »Champagnergeister«. Das atmet alles Leben! Alle Stadien des Champagnergenusses, vom Propfenknall bis zur anregenden Wirkung des hochedlen Getränkes, sind hier in angenehm realistischer Weise versinnbildlicht. In den beiden zuletzt genannten Konzerten spielten vortreffliche Pianisten *Anna Zinkeisen* und *Max v. d. Sandt*, die alle Wünsche erfüllten, nur bezüglich der Wahl ihrer Konzerte den Gedanken aufkommen ließen, ob nicht an Stelle des A moll-Konzertes von Schumann und des A dur-Konzertes von Liszt, die hier bis zur Übersättigung von Konservatoristen usw. gespielt worden, ein seltener gehörtes Tonstück mehr am Platze gewesen wäre. Schuberts C dur-Sinfonie bildete den Glanzpunkt des Konzertes.

Unser Gürzenichquartett brachte unter anderem ein neues Streichquartett von *Ewald Strässer*, Lehrer am Konservatorium. Dieses Werk des hochbegabten Cölner Componisten ist nicht so großzügig, wie das erste Streichquartett, es ist aber gefälliger in der Anlage der Motive und im Aufbau derselben. Strässer beherrscht den vierstimmigen Satz ganz ausgezeichnet, seine melodische Erfindung ist sehr reizvoll. Namentlich der zweite Satz Scherzo-Prestissimo errang einen bedeutenden Erfolg.

Felix Weingartner führte in einer Kammermusiksoiree des Gürzenichquartettes sein Seztett in E moll persönlich vor. Das Werk erwies sich als die Arbeit einer bedeutenden musikalischen Persönlichkeit. Das Klavier ist sehr dankbar behandelt, reizende Einzeleffekte seitens der beteiligten Instrumente wurden erzielt, vor allem durchflutet das Werk warmes bis zur mächtigen Leidenschaftlichkeit gesteigertes Empfinden.

Von weiteren Kammermusiknovitäten wären noch zu erwähnen *Hugo Wolf*: Serenade, *Robert Kahn*: Klavierquartett, welch letzteres der Komponist selbst spielte.

[1]) Der Herausgeber dieser Blätter hörte kürzlich Wolf-Ferraris »Das neue Leben« im Gürzenich und fand die Akustik des Saales sehr schlecht. Obwohl er einen günstigen Platz in den vorderen Reihen hatte, so klangen doch die Stimmen der Solisten matt. Daß auch der Chor nicht zur vollen Wirkung kam, schien ihm allerdings auch daran zu liegen, daß die Streicher zu beiden Seiten eine Schutzmauer vor ihm bildeten. Übrigens müßte auch das Gürzenichpublikum besser erzogen werden: Eine Viertelstunde, eine halbe Stunde nach Beginn nahmen noch Herren und Damen sehr ungeniert — während ganz intimer Nummern — ihre Plätze ein

In der musikalischen Gesellschaft konzertierte die Frankfurter Triovereinigung (die Herren *Friedberg*, *Rebner*, *Hegar*) mit vielem Erfolge. Ein neues Konzert von *Wilh. Jeral* (ein stellenweise von Trivialitäten nicht freies Stück) spielte der Wiener Cellist *Wilhelm Willecke* mit guter Technik und großem Temparement, der nur noch den einen Wunsch nach noch graziöserer Beherrschung des Passagenwerkes, wie sie in idealster Weise der Leipziger Meister *Klengel* besitzt, offen ließ. *Katharina Goodson* aus London riß durch den Vortrag des Es dur-Konzertes von Liszt alle Zuhörer der musikalischen Gesellschaft zu stürmischem Beifall hin, während die von ihr vorgeführten Kompositionen ihres Gatten Song of the Waves und Rhapsodie recht kalt ließen. Hofkonzertmeister *Carl Wendling* spielte an derselben Stelle die Solo-Violine in der Hafner-Serenade von Mozart künstlerisch vollendet. Sehr gut schnitt auch das Streichquartett der Cölner Oper mit Beethovens Quartett Op. 18 B dur, dem B dur-Streichquartett von Goldmark sowie dem Quartett von Grieg ab. Der Verleger *Rather* aus Leipzig hatte auch einen vollen Saal bei der Vorführung seiner Verlagswerke durch die Damen *Hövelmann*, *Brügelmann*, die Herren *Anders* und *Heuser*.

Der Kölner Tonkünstlerverein verschaffte seinen Mitgliedern in einem Konzerte im großen Gürzenichsaale die Gelegenheit, *Palestrinas* unsterbliche Missa Papae Marcelli für 6 stimmigen Chor zu hören. Zu einem anderen Konzerte hatte der Verein den unter *Gust. Pielken* stehenden häufig preisgekrönten Männergesangverein Rheingold aus Krefeld engagiert, der u. a. den ergreifenden Chor von *H. Moeskes* (Cöln) der sterbende Soldat, sowie von *M. Neumann* (Cöln) die Katzen und der Hausherr, ein ganz apartes hervorragendes Männerchorwerk, vortrug. An kleineren Abenden gab es Kammermusikwerke von den holländischen Komponisten *Julius Roentgen*, *Kor Kuilen* usw.

Henriette Schelle, unsere ausgezeichnete Pianistin, gab einen sehr gelungenen Klavierabend.

Ernst Heuser.

Elberfeld. Der unermüdlich sich auf musikalischem Gebiet betätigende Musikdirektor *Karl Hirsch* veranstaltete und leitete am 5. März in der Barmer Stadthalle sein fünftes Konzert. Es handelte sich diesmal um ein Preislieder-Konzert: »Im Volkston«, in welchem die zweite vom Verleger der »Woche« herausgegebene Sammlung 30 moderner Preislieder vorgeführt wurde (die Leser der »Blätter« erhielten eine kritische Beleuchtung in No. 5 des laufenden Jahrganges über die in Rede stehenden Lieder). Vier dieser Lieder hatte Herr Musikdirektor *Hirsch* für gemischten Chor gesetzt, nämlich: Lebewohl von Alfred Bortz, Trost von Robert Schwalm, Scheiden von Philipp Gretscher, Schatzerl klein von Edmund Parlow; zwei für Frauenchor: Es steht eine Lind' im tiefen Tal' von Fritz Renger, Daz inwer min engel walte von C. Ad. Lorenz; fünf für Männerchor: Volkslied von Heinrich Lorens, In Würzburg von Adolf Mohr, Vom Vögelein von Viktor Hollaender, Herziges Schätzel du von Ph. Rödelberger, Rheinweinlied (mit Baritonsolo) von P. Faßbaender; fünf als Duette: Es ist ein Schnee gefallen (2 Bariton) von L. Roessel, Minnelied (Alt und Bartion) von Fritz Char, Verscheucht von J. Techritz, Da draußen ist ein Garten von O. Strauß, Was das Vöglein sang von M. Stange (letztere 3 Lieder für Sopran und Alt); die übrigen Lieder wurden von Solisten, nämlich Fräulein *Carola Hubert*, Köln (Sopran) und *Liska Schattka*-Berlin (Mezzo-Sopran) ausgezeichnet, von Herrn Musikdirektor *Hirsch* am Flügel aufs beste begleitet, gesungen. Der Oberbarmer Sängerhain, welcher auf dem Frankfurter Gesangwettstreit durch seine Klangfülle und -schönheit allgemein auffiel, trug unter *Karl Hirschs* temperamentvoller Leitung sehr wesentlich dazu bei, daß dieses Konzert einen vollen künstlerischen Erfolg bedeutet. Der gemischte Chor sang unübertroffen schön und wetteiferte in seinen Darbietungen mit dem Männerchor.

Was nun das Urteil der überaus zahlreichen Zuhörer anbetrifft, wurden fast alle Vorträge mit großem Beifall aufgenommen, war ja auch durch die chormäßige Bearbeitung verschiedener Lieder für Abwechslung gesorgt und jede Eintönigkeit vermieden. Andrenfalls würde das Publikum sich jedenfalls manchem Liede gegenüber ablehnend verhalten haben. Wie bereits der Verfasser in No. 5 der »Blätter« richtig bemerkte, sind eine Reihe Lieder in der Sammlung, die musikalisch minderwertig, in der Konstruktion sogar fehlerhaft nnd in ihrem Text so matt sind, daß sie bald versunken und vergessen sein werden. Freilich stehen diesen auch mehrere wunderhübsche Volkslieder oder doch volkstümliche Lieder gegenüber; dazu rechnen wir auf Grund des hier veranstalteten Konzertes: Wenn die Buben Steckenpferd reiten (erhielt bei der Volksabstimmung den I. Preis), Daz iuwer min Engel walte (II. Preis), Schatzerl klein, Rheinweinlied, Es steht eine Lind', Und hab' so große Sehnsucht doch, Schlaflied für Peterle (III. Preis) u. a. m. Oehlerking.

Hamburg. Als Dirigent des »Vereinskonzerts« erschien am 1. Februar *Fritz Steinbach* (Köln) zum erstenmal in Hamburg. Beethovens Leonore-Ouvertüre II, Brahms' I. Sinfonie, Bachs Brandenburgisches Konzert G dur, Wagners Vorspiel zu »Die Meistersinger« und Elgars Orchestervariationen Op. 36 brachte dies interessante Programm. Die genannte Orchesternovität des englischen Komponisten besitzt eine unheimliche Länge, ist aber reich an wechselvollen Klangkombinationen. Steinbachs Direktion ist energisch, aber auch nicht ohne Absichtlichkeit. Die Konstrate in der Nuanzierung treten merklich in den Vordergrund der Darlegung. Vortrefflich wurde namentlich Elgars Werk zu Gehör gebracht. Im 7. Konzert am 5. Februar erschien Frl. *Tilly Koenen* in einigen Gesängen von Schubert und in der Neuheit »Siegesgesang der Judith« von ihrem Landsmann H. v. Eyken. Das genannte Werk bietet wenig Anziehendes. Es beginnt mit einem Gruß an Händel und ergeht sich weiter auf der Heerstraße des oft Dagewesenen. Die Gesangsinterpretin war ersichtlich bemüht, dem Werke zu einem Erfolg zu verhelfen. In der Wiedergabe der Schubertschen Gesänge, denen auf Begehren ein Lied von Strauß folgte, kamen die Intelligenz und die vortreffliche Schulung des herrlichen Organs zur besten Entfaltung. Beethovens Pastoral-Sinfonie machte den Anfang des Konzerts. Im weiteren Verlauf desselben spielte unser geschätztes Orchestermitglied Herr *Tieftrunk*, in vortrefflicher Weise das 2. Konzert D dur für Flöte von Mozart. Den Beschluß bildete Liszts Rhapsodie No. I, deren Wiedergabe reichen Beifall fand. — Das zweite Volkskonzert unseres Vereins der Musikfreunde am 14. Januar fand unter der bewährten Führung des Herrn Prof. *Barth* statt. Es brachte Solovorträge des gediegenen Violinisten Herrn *Alex. Sebald* (aus Leipzig) bestehend in dem Konzert von Brahms und der Ciaconna von Bach. Dem Künstler, der tags darauf auch im Tonkünstlerverein spielte, wurde reiche Anerkennung seiner respektabelen Fähigkeiten zuteil. Man gab an Orchestervorträgen Dvorák: Sinfonie G dur Op. 88, Beethovens. Leonore-Ouvertüre No. III. und das Scherzo aus der Sommer-

nachtstraum-Musik von Mendelssohn. Das 4. Abonnements-Konzert der Berliner Philharmonie unter Prof. *Nikisch* am 29. Januar war eins der glänzendsten der Saison. Es brachte eine geniale Wiedergabe des Francesca da Rimini von Tschaïkowsky, ein Werk, das wir bereits unter Fiedler hier vor einigen Jahren gehört. Beethovens Leonore-Ouverture No. 2 und die 4. Sinfonie von Brahms bildeten, in subjektiver Auffassung dargeboten, den weiteren Orchesterbestandteil des genußreichen Abends. Herr *Conrad Ansorge*, der bekannte Lisztvirtuose, fand reichen Beifall für die Darlegung des A dur-Konzertes des von ihm so hoch verehrten Meisters. Am 11. Januar gab die »Cäcilia« (Prof. *Spengel*) ihr 2. Abonements-Konzert mit dem »Requiem« von Henschel und dem »Taillefer« von Strauß Werke, die in der Kunstwelt Hamburgs Neuheiten waren. Henschel dirigierte sein mit dem Herzblut geschriebenes, Achtung gebietendes Requiem und hatte sich der solistischen Mitwirkung der ausgezeichneten Sopranisten Frau *Maria Quell*, der feinsinnigen Altistin Frau *de Haan-Manifarges*, des Herrn *W. Schmidt* und des vorzüglichen Bassisten Herrn *van Eweyk* zu erfreuen. Ein großer Teil des Erfolges, der dem Requiem beschieden, fiel auf die glanzvolle, choristisch vorzügliche Ausführung. Als Gegensatz zu der auf ästhetischer Grundlage stehenden Komposition machte der Taillefer recht eigentümlichen Eindruck. Strauß' Experimentieren mit dem Orchester, dem er das erdenklich Möglichste abzugewinnen weiß, entfachte die Flamme der Begeisterung. Wirkungsvoll ist das Werk im Festhalten an den zwei Hauptmotiven und durch die stellenweis an die Volksweise mahnenden Melodien. Auch hier hielten sich Chor und Orchester tapfer und bewiesen damit, daß sie, wie Herr Prof. Spengel, warm für das Werk eintraten. — *Alfred Sittard*, der seit Ostern an der Kreuzkirche in Dresden wirkende hochbegabte Künstler spielte im 2. Abonements-Konzert unter Prof. *Woyrsch* in Altona am 28. Januar das Orgel-Konzert G moll von Händel usw. Die ausgezeichnete Kunst des jugendlichen Interpreten wurde dem vollen Werte nach geschätzt. Gleich anerkennend wurden die Gesangsvorträge des Herrn *R. Koennecke* (Berlin) aufgenommen. Unter den Orchestervorträgen, die das Programm brachte, befand sich das interessante Tongedicht »Olafs Hochzeitsreigen« von Alexander Ritter. Der Dirigent, dem die Hamburger Orchesterkräfte bei seinen Konzerten dienen, durfte sich der Überzeugung hingeben, daß man seinen Darbietungen, in denen man ein ehrliches Streben erkennt, durchaus zu würdigen weiß. — Der »Altonaer Sänger-Verein« (*Rich. Dannenberg*) gab am 20. Januar eine wohlgelungene größere Aufführung, in der unter anderem Bruchs Frithjofs-Scenen Op. 23 und Op. 27 zu Gehör kamen. Herr *F. Braun*, der seine Gesangsausbildung dem Dirigenten verdankt und seit einigen Jahren an der Oper in Metz engagiert ist, sang mit wohltuendem, herrlichem Organ die Titelpartie. — Am 14. und 15. Januar erschien unmittelbar vor ihrer Reise nach Amerika hier noch einmal unsere vielgeliebte Frau *Schumann-Heink* in zwei gemeinnütziger Wohltätigkeit dienenden Aufführungen, unterstützt von den Herren Konzertmeister *Kopecky*, Herrn *W. Ammermann*, Konzertmeister *Bandler* und Prof. *Spengel*. Herrliches bot die gottbegnadete Künstlerin auch diesmal wieder in ihren der idealen Kunstausübung geweihten Vorträgen. Auch den mitwirkenden Künstlern wurde wie Frau Schumann ein voller Akt der Dankbarkeit von der zahlreichen Zuhörergemeinde dargebracht. — Unser Verein für Kammermusik veranstaltete am 6. Januar ein Extrakonzert, in dem Herr Prof. *Heſs* aus London in Verein mit den Herren *Schloming*, *Löwenberg*, *Gowa* und *Fiedler* wirkte. Der Abend wurde mit der A dur-Sonate von César Franck für Klavier und Violine eröffnet und beschlossen mit dem Brahmschen Klavierquintett. Zwischen diesen Kammermusikwerken standen die Solovorträge des Gastes, bestehend in der D moll-Sonate von Rust, Rezitativ und Adagio aus dem sechsten Violinkonzert von Spohr und zwei Sätzen aus der Solo-Violinsonate E dur von Bach. Herr Heß bewährte sich als ein Künstler gediegener Richtung. Seine vorzügliche Technik und die Noblesse seiner Ausführung erregten allgemeine Sympathie. Das Quintett erfuhr eine in jeder Beziehung vortreffliche Ausführung. Im 4. Konzert des Vereins erschien Herr *J. Kwast* (Berlin) neben den Herren Prof. *Barth* und *Engel* in Werken von Brahms und Bach und fand wie die genannten einheimischen Kräfte reichen wohlverdienten Beifall. Weiter wurde die Kammermusik noch in erfolgreicher Weise gepflegt in den Abenden, die die Herren Konzertmeister *Kopecky*, Konzertmeister *Bandler*, *A. Krüss* und Konzertmeister *Bignell* mit den sie unterstützenden Kräften veranstalteten. Das Programm dieser Abende stand zum großen Teil auf der Grundlage bekannter Werke. In der Soriee des Bandler-Quartetts erschien Herr Schnabel. Im Konzert des Krüß-Quartetts wurde ein nenes, reizend klingendes Quartett mit Flöte von F. Thieriot (Flöte Herr *Tieftrunk*) aus dem Manuskript dargeboten. Im Konzert Bignell erschien unsere treffliche Pianistin Frau *Ch. Blume-Arends*. — Der 12. und 26. Januar brachte in Beethoven- und Schubert-Abenden den Schluß der diesjährigen Vorträge des unserm Kunstwirken nunmehr dauernd angehörenden Böhmischen Streichquartetts. Am 12. Januar war es *Fr. Lammond*, am 26. Januar *Max Fiedler*, die in ebenbürtig künstlerischer Weise die Konzertgeber unterstützten. Die Begeisterung, die den Vorträgen gespendet wurde, war ohne Grenzen. — Auch das Brüsseler Quartett der Herren *F. Schörg*, *P. Miry*, *H. Daucher* und *J. Gaillard*, das hier am 28. Januar erschien und Werke von César Franck und Beethoven klangschön zu Gehör brachte, fand wohlverdiente Anerkennung. Ein zweites Konzert steht bevor. — Von den vielen Liederabenden einheimischer Künstler sei des Konzertes von Frau *Foſshag-Schröder* am 3. Februar, in dem ein neu gegründetes Vokalquartett mitwirkte, rühmlichst gedacht. Das umfangreiche Programm enthielt nicht weniger als 19 Lieder und 6 Quartettgesänge. — Von Konzerten fremder Solisten, die in den letzten Wochen stattfinden, sei hier zunächst eines Konzertabends gedacht, den Fräulein *Hansi Delisle* im Verein mit Herrn *Lütschg* vor einem nur mäßig besetzten Saale gab. Die Dame, eine Schülerin von Frau Lilli Lehmann, verfügt über eine gediegene Ausbildung, weniger über eine in allen Teilen gleich wohllautende Stimme. Sie sang einige wenig anmutende Lieder von Schnabel und Marschalk, wie verschiedene Lieder von Wolf, Reger und R. Strauß. Herr Lütschg, den die Hamburger Kunstwelt bereits kennen lernte, spielte mit gewandter Technik einige Kompositionen von Reger, Liszt, die G moll Phantasie von Bach-Liszt und den »Reigen seliger Geister« aus Orpheus von Gluck-Sgambati. Das Auditorium zeigte sich dankbar für das Dargebotene. — Großen Erfolg hatte am 4. Februar Frau *Maikki Järnefelt* in einem Liederabend, den sie, unterstützt am Flügel von ihrem Gatten, vor voll besetztem Saale gab. Die intelligente, stimmlich außerordentlich begabte Künstlerin, brachte nicht weniger als achtzehn Kompositionen von Schubert, Liszt, R. Strauß, Brahms, Wolf, Tschaïkowsky, Sinding, Sibelius und Järnefelt. Spontane Beifallsbezeu-

gungen folgten den in vornehmer Weise und reiner Intonation dargebotenen Vorträgen.

Prof. Emil Krause.

Leipzig. Nur mit Unmut, und eigentlich nur, um die Leser vor dem Spieler zu warnen, gedenke ich des Klavierabends, den *Wm. A. Becker* aus Cincinnati am 12. Febr. im hiesigen Kaufhause gab. Händels Grobschmied ohne jedes Stilverständnis und ohne ausreichende Technik. Ich dachte mir, daß die Musik der ersten Hälfte des 18 Jahrhunderts nicht jedermanns Sache sei, und hörte mir geduldig noch Beethovens Waldsteinsonate an. Sie bewies, daß *Becker* die für eine — mittlere Sonate von Beethoven erforderliche Technik hat. Nun aber kam Chopins Hmoll-Scherzo! Die Figuren, besonders der rechten Hand, fehlten einfach oder wurden durch den Lärm der linken Hand und des Pedals übertäubt, die Tempi waren sämtlich vergriffen, die Empfindung gewöhnlich und so chopinwidrig wie möglich — kurz, der Vortrag war derart, daß ich aus Indignation den Saal verließ, auf den Rest des »Konzertes« verzichtend. Armer Parsifal, wenn das amerikanische Kunst ist! —

Ein ander Bild: Am 31. Januar verherrlichten, wie alljährlich einmal, die vereinigten Leipziger Kirchenchöre einen Abendgottesdienst in der hiesigen Nikolaikirche. Man denke sich etwa 300 gute Stimmen, die wohldisziplíniert einen Bachschen a capella-Chor (»ich laß dich nicht«), sowie einige andere a capella-Sachen sangen. Kantor *Röthig* hatte die Leitung. Man kann ihm, wenigstens ich kann ihm nicht zustimmen, wenn er, Wagner mißverstehend, dem Texte zuliebe bei Bach ein tempo rubato für angemessen hält, wie es bei Chopin vom Übel wäre, aber man muß anerkennen, daß er trotz dieser Extravaganz der großen, ihm zum großen Teile nur durch eine einzige Gesamtprobe bekannten, Sängerschar seine Auffassung aufzudrängen vielleicht, aber damit doch eine einheitliche Auffassung herzustellen vermochte. Der Bachsche Chorsatz wurde in 3 Strophen gesungen, ohne daß, wie die nachher einfallende Orgel zeigte, auch nur die allergeringste Schwankung in Bezug auf die Tonhöhe vorgekommen wäre! Bravo! —

Ich würde ein recht unvollkommenes Bild von dem Leipziger Konzertleben der letzten Wochen außerhalb des Gewandhauses geben, wenn ich nicht des sensationellen Erfolges der beiden Klavierabende von *José Vianna da Motta* gedächte. Der zweite Abend, den allein ich leider zu besuchen in der Lage war, brachte zunächst eine meisterhafte Wiedergabe des »Konzerts im italienischen Style« von Seb. Bach, dann folgten Beethoven, Sonate op. 101 und op. 129 (»die Wut über den verlorenen Groschen«), Chopin op. 39, 60, 43, 54, endlich von Liszt die Cmoll-Polonaise und das aus guten Gründen von Virtuosen, die nicht auf der höchsten Spitze der Virtuosität stehen, gemiedene Scherzo »Die Schlittschuhläufer«. Der Künstler zeigt eine eigentümliche Ruhe, Präzision, Klarheit und beinahe Trockenheit der Auffassung, an die limpidezza des südlichen Klimas gemahnend. Dabei hat er eine wahrhaft stupende, sich jedoch nirgendwo vordrängende Technik. Bach und Beethoven kamen in einer plastischen Vollendung heraus, wie sie sehr selten gehört werden kann. Chopin war mir persönlich zu matt: für die zerfahrene, den Todeskeim in sich tragende, in allen Farben schillernde Leidenschaft des exzentrischen Polen war mir diese ruhige Klarheit des Vortrags unangenehm — eine Bemerkung, die sich jedoch nur auf die ästhetische Seite bezieht. Dagegen waren die Lisztschen Sachen, insbesondere »Die Schlittschuhläufer« stupend. Unsere kühlen Leipziger schrien bravo! und ich habe mit bravo geschrien! Nicht endenwollendes Händeklatschen! Aber der Künstler, im richtigen Gefühle, daß diese Leistung schlechterdings überhaupt nicht, auch durch ihn nicht, überboten werden konnte, dankte zwar auf das liebenswürdigste, blieb aber in Bezug auf die vielbegehrte Zugabe unerbittlich. Ein Charakter unter den Virtuosen. Erst die Diener trieben das Publikum hinaus, indem sie die Lampen auslöschten!

Einen höchst eigenartigen und interessanten Genuß bot das Konzert, welches Professor *René Delbost* mit einer deutschen Sängerin (*Marta Rudert*) am 14. Februar 1904 hier im Hôtel de Prusse veranstaltete. Der Künstler sang mit einer kleinen, aber ungemein ausdrucksfähigen Baritonstimme und mit einem meisterhaften Vortrage eine Reihe von französischen Liedern. Man denke sich eine Vortragskunst, wie sie etwa unser deutscher *Ludwig Wüllner* hat, charakterisiert durch den Willen und die Fähigkeit, den Hörer durchaus in der Gewalt zu haben und zu behalten, vereint mit einem Esprit, wie ihn *Ernst v. Wolzogens* famoses Überbrettl aus Frankreich importiert hat, und dazu das Temperament und die Feinheit eines vornehmen Franzosen, so hat man die Elemente zusammen, welche in dem Gesange wirkten. Der Künstler begleitete sich selbst und hob hierdurch die Einheit und daher den Eindruck seines Vortrags. Seine deutsche Partnerin fiel zu sehr gegen ihn ab, als daß sie die Aufmerksamkeit hätte auf sich ziehen können. Immerhin zeigte sie gutes Stimmmaterial. Der an sich schon kleine Saal war leider nicht einmal voll, so daß *Delbost* sich mit dem künstlerischen Erfolge wird begnügen müssen. Um so mehr ist es eine Ehrenpflicht der Kritik, diesen künstlerischen Erfolg möglichst hoch zu hängen.

Arend.

— No. 77 der **Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel** ist erschienen und in allen Musikalienhandlungen kostenfrei zu haben. Im Mittelpunkt steht der Vorschlag zur **Gründung einer Reichs-Musikbibliothek**, sowie eine **Übersicht über die Verlagstätigkeit des Hauses Breitkopf & Härtel im Jahre 1903**. Über die großen Gesamtausgaben der Firma von Palestrina bis zu Berlioz ist kürzlich ein handlicher Katalog erschienen, benannt »**Die großen Meister**«. Ein Aufsatz über **Busoni** aus der Feder Otto Taubmanns wird seiner Bedeutung als Komponist und Bearbeiter gerecht. Louis Rée schildert die Tätigkeit und die Erfolge von ***Hermann Grädeners*** vor allem als Schöpfer von Kammermusikwerken. Weitere Hauptabschnitte sind den Werken ***R. Barths*** (Hamburg), ***Karl von Perfalls*** (München) und ***H. Scharwenkas*** (Berlin) gewidmet. An musikgeschichtlichen Werken werden besonders angezeigt: das **thematische Verzeichnis der Werke Glucks** von Wotquenne, ***Joh. Rosenmüllers*** **Sonate da camera** (Deutsche Denkmäler), **Trienter Kodices II** und ***G. Muffat***, **Concerti grossi** (Österreichische Denkmäler) und einige ausländische Veröffentlichungen. Zur Frage des Motu proprio Pius X. über den Gregorianischen Kirchengesang wird auf die Arbeit Gevaerts hingewiesen, der **Ursprung des römischen Kirchengesanges**, deutsch von Hugo Riemann. Die 22 Seiten umfassenden **Nachrichten über erschienene und demnächst erscheinende Musikalien** geben den Überblick über die Verlagstätigkeit des Hauses Breitkopf & Härtel und seiner Verlagsvertretungen in den letzten beiden Monaten.

— In Weimar wurde »der Buddha«, große Oper von Vogrich zum erstenmal aufgeführt. Das Werk hatte bedeutenden Erfolg.

— Nach Blätterberichten hat Heinrich Spangenbergs Oper »Corsische Hochzeit« bei ihrer Uraufführung in Wiesbaden sehr gefallen.

Besprechungen.

Reinecke, Carl: Jungbrunnen. Die schönsten Kinderlieder. Neue Folge. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel, Preis 3 M.

»Johann spann an«, »Frau Kratzefuß« von Taubert, »Uf'm Bergli bin i g'säße«, »Der Schmetterling«, »An den Frühling« von Schubert, »Ein scheckiges Pferd, ein blankes Gewehr«, »Mich zieht es nach dem Dörfchen hin«, »Mailied« von Schumann, »Rundgesang im Freien«, »An die Grille«, von Löwe, »Wenn ich ein Vöglein wär« von Beethoven, »Gott leite mich« von — Joh. Seb. Bach, »Was frag ich viel nach Geld und Gut«, »Das Kinderspiel« von Mozart. Solche Gaben und *Carl Reinecke* als Bearbeiter. Bedarf es da noch der Empfehlung? R.

Reger, Max, Beiträge zur Modulationslehre, 2. Aufl. Leipzig, Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger, 1904.

Sogleich nach dem Erscheinen meiner Besprechung der 1. Auflage des *Reger*schen Schriftchens in der Februar-Nummer dieser Blätter machte mir der Kahntsche Verlag die Mitteilung, daß ein Druckfehlerverzeichnis erschienen sei, welches mir nicht vorgelegen hatte, und daß in kurzem eine 2. Auflage erscheinen werde; sowohl das Verzeichnis wie die neue Auflage beträfen auch die von mir gemachten Ausstellungen.[1]) Leider ist diese Annahme nur in Bezug auf das Versehen der Fall, daß die 33. Modulation der 56. in der unkorrigierten 1. Auflage gleich war. Dagegen wird der Kern meiner Beurteilung nicht berührt, daß nämlich *Reger* sich nicht stets darum kümmert, ob das Ohr Veranlassung oder auch nur die Möglichkeit hat, die vom Autor gedachte Gleichsetzung von Akkordfunktionen zu realisieren, daß er also insoweit eine Art von außermusikalischer Gedankenmathematik treibt und die Prinzipien der Modulation verletzt, da diese den Hörer strikte zwingen muß. Wenn trotzdem der zweiten Auflage hier Erwähnung geschieht, so soll damit Veranlassung genommen werden, auf den starken buchhändlerischen Erfolg der *Reger*schen Schrift hinzuweisen, der immerhin nicht unverdient ist.

Von Verbesserungen der 2. Auflage sei hervorgehoben, daß die Analysen mit den Beispielen verbunden sind, so daß das lästige Blättern wegfällt.

Soeben im Begriffe, diese Besprechung der Redaktion einzusenden, erhalte ich die No. 11 der »Neuen Zeitschrift für Musik« vom 9. März 1904, die eine Entgegnung *Regers* auf meine Besprechung seiner Schrift enthält. Im einzelnen habe ich keine Veranlassung, auf diese Antikritik meinerseits zu erwidern, denn ich würde dabei im wesentlichen das von mir Ausgeführte zu wiederholen haben. Jedoch halte ich es für der Sachlage entsprechend, an ein oder zwei herausgegriffenen Punkten zu beleuchten, daß *Reger* in seiner Antikritik wohl nur an Leser denkt, die aus Mangel an Vorbildung ihm nicht folgen können und daher demjenigen recht geben, der — am lautesten redet.

Die Verbindung fis-dur — his-dur soll deshalb kein Tritonusschritt sein, weil der fis-dur-Dreiklang in dieser Lage auftritt: In dieser Lage wirkt nämlich der fis-dur-Dreiklang wie ein Dur-Dreiklang auf der erniedrigten 2. Stufe in Moll (in Eis-Moll), oder, riemannisch ausgedrückt, als neapolitanische Sexte. Aber dies ist Akkord-Funktion, nicht Akkord-Schritt! Wenn *Reger* daher »konstatieren muß, daß ich mit der *Riemann*schen Lehre auf merkwürdig gespanntem Fuße leben müsse, so verweise ich ihn auf irgend eine Stelle, an der *Riemann* über den Tritonusschritt spricht. Derselbe Akkordschritt kann verschiedene funktionelle Bedeutung haben. Die Durcheinandermischung von Schritt und Funktion vernichtet den Begriff des Schritts.

Wenn sodann *Reger* schreibt, ich »böte in meinem 2. ‚Musterbeispiel' folgendes«:

und mir dabei wohl die Oktaven zwischen Alt und Baß in die Schuhe schieben will, so hätte er ehrlicherweise nicht verschweigen dürfen, daß folgendermaßen gedruckt steht:

(im Baß ein ♮ vor der Stelle, wo eis steht, dabei die Note g). Ebenso bekämpft *Reger* meine Interpretation seines 30. Beispiels bezüglich der Stelle

und führt aus, daß sich in »diesem ihm zur Nachahmung und zum ev. Studieren gegebenen Musterbeispiele des Herrn Referenten ein Fehler fände, der in der Theoriestunde als einer der schlimmsten gerügt zu werden pflege«, nämlich der Schritt des Tenors von e nach des. Ich habe aber in meiner Besprechung, S. 79, Spalte 2, Zeile 18 von unten dieser Blätter, ausdrücklich darauf hingewiesen, daß in der Tat diese Akkordfolge des Tenorschritts wegen zunächst als C — fis verstanden würde, daß aber aus den von mir im einzelnen angegebenen Gründen stärkere Momente diese Auffassung nachher in den Hintergrund drängten Arend.

[1]) Besser wäre es schon gewesen, das Druckfehlerverzeichnis wäre auch den Rezensionsexemplaren der 1. Auflage beigelegt worden!

Briefkasten.

Herrn Balshüsemann in Bremerhaven: Wir geben hier den Anfang des Liedes zu »Hurra Germania« in Ihrer Fassung. Vielleicht ist ein »wissender« Leser unseres Blattes so freundlich, Ihnen mitzuteilen, von wem die Melodie ist.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



VIII. Jahrgang.
1903/04.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 8.
Ausgegeben am 1. Mai 1904.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3 gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Wer kennt den Komponisten?

Eine Frage von **Hugo Riemann.**

Unlängst habe ich im Verlage von Hermann Beyer & Söhne in Langensalza ein Heft Walzer, Ländler und Menuette unter dem Titel »Wie unsere Urgroßeltern tanzten« herausgegeben, auf welches ich die Aufmerksamkeit lenken möchte, um wenn irgend möglich den Komponisten dieser kleinen Stücke ausfindig zu machen, welche hochwertvolle Edelsteine der klassischen Tanzliteratur sind. Was ich bis jetzt herausgegeben, ist ein peinlich getreues Klavierarrangement von 9 der 11 Nummern meiner Vorlage, eines Manuskripts in 10 Stimmbüchern von kleinem Format, das ich unter den vergessenen Instrumentalwerken der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig fand. Alles deutet darauf, daß dieselben aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts stammen, Schrift, Papier, Umschläge, vor allem aber der Inhalt. Freilich würde ich lügen, wenn ich behaupten wollte, daß aus dieser Zeit viele Tänze solcher Faktur erhalten sind. Und das ist eben das Rätselhafte des Fundes.

Die Tänze sind kürzlich vom Instrumentalverein des deutschen Klubs in Konstantinopel irrtümlich unter meinem Namen aufgeführt worden und fanden nach der Versicherung des Herrn Vizekonsul Schüler eine ausgezeichnete Aufnahme. Das Lob, »daß es mir vorzüglich gelungen sei, den Stil der Zeit zu treffen«, muß ich leider ablehnen, da nicht nur nicht eine einzige Note, sondern auch kein Vortragszeichen von mir herrührt. Aber freilich haben die Herren recht, wenn sie die Tänze ganz ausnehmend charakteristisch finden. Ich habe dieselben wiederholt in meinem Collegium musicum spielen lassen und bin immer wieder durch den besonderen Reiz der Stücke entzückt worden. Alle meine Versuche, den Komponisten zu entdecken, waren bisher vergeblich und ich wende mich deshalb an die große Öffentlichkeit mit der Bitte an alle Interessenten, geeigneten Orts nachzuforschen, ob sie nicht den Autor feststellen können. Die Handschrift gibt leider wenig Anhaltspunkte; nur über einer Nummer (No. 5, Menuett Esdur) steht in der 1. Violinstimme: **d. B.** Ist das der Schlüssel zu dem Geheimnis? Hat der Kopist hier den Komponisten der einen Nummer verraten? Aber — ich kann nicht glauben, daß die 11 Tänze (ausgenommen etwa 10 und 11) von verschiedenen Verfassern sind! Die Familienähnlichkeit ist eine so große und die Faktur eine so frappant eigenartige, daß man mindestens No. 1—9 unbedenklich en bloc demjenigen zuschreiben wird, dessen Autorschaft für eine der Nummern erweislich ist. No. 10 bis 11 nehme ich eventuell deshalb aus, weil sie in den Heften offenbar von anderer Hand nachgetragen sind. Doch will ich auch sie keineswegs für der Gesellschaft der andern unwürdig erklären.

Daß echter Wiener Geist in den Stücken lebt, lehrt ein flüchtiger Blick auf die Themen; ich kenne keine besseren Typen des langsamen Walzers

als No. 1, des Schnellwalzers als No. 3, des Ländlers als 6 und 7, und die Menuette sind geradezu erstaunlich in ihrer Vielseitigkeit des Ausdrucks.

Lange habe ich die Überzeugung gehabt, die Stücke müßten von C. M. von Weber herrühren. Ich kam auf die Vermutung zuerst durch den Umstand, daß ich in der Nachbarschaft derselben eine sauber geschriebene Partitur des »Maiblümlein-Walzers« (Jähns No. 149) fand (gezeichnet Gotha 1811). Die Vergleichung mit den 18 »Favoritwalzern« (1812 zur Begrüßung der Kaiserin Marie Louise von Frankreich in Straßburg gespielt), von denen Jähns' Verzeichnis unter 143—48 die Anfänge des dritten Hefts mitteilt, die aber alle 18 erhalten sind (Berliner Kgl. Bibl.), erwies trotz einiger zunächst frappierenden Ähnlichkeiten z. B.

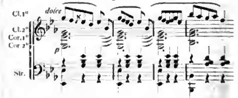
Jähns 147, vgl. Menuett No. 9.

doch für keine Nummer die Identität, überhaupt aber so starke Unterschiede der Faktur, daß schwerlich der Weber von 1812 für den Komponisten gelten kann. In sämtlichen Tänzen Webers ist die einmal zu Beginn auftretende Rollenverteilung der Instrumente mindestens durch den ganzen Teil beibehalten, die Farbe bleibt konstant. Das kecke Überspringen der führenden melodischen Ideen von den Streichern zu den Bläsern, die übermütige Kontrastierung der Stimmung im engsten Rahmen, der schroffe Wechsel von forte und piano, männlich stolzem und weiblich innigem Ausdruck, welchen diese anonymen Tänze zeigen, dokumentieren einen echten Meister der Tonkunst im Vollbesitz der Herrschaft über sein Talent. Mag dieser oder jener darüber lächeln, wenn ich über diese »Bagatellen« so viele Worte mache. Die Kenner wissen, daß in Stücken wie Beethovens Op. 33, 119 und 126 oder Schuberts Op. 94 die Meister Blicke in ihr Innerstes tun lassen, die das erhabenste Adagio nicht vergessen und geringer schätzen macht. Die musikalischen Miniaturen stehen leider bei dem oberflächlichen Konzertpublikum nicht hoch im Preise, sehr mit Unrecht; denn sie repräsentieren auf musikalischem Gebiete durchaus das, was auf dem Gebiete der Poesie die Perlen der Lyrik wie z. B. von Goethe die beiden mit »Wanderers Nachtlied« überschriebenen Blüetten sind.

In diesen Tänzen handelt es sich zwar nicht um solche tiefernste Emanationen der Künstlerseele, vielmehr stehen dieselben sämtlich auf dem Standpunkte heiteren Lebensgenusses und herziger Daseinsfreude. Und doch — in ihrer Gedrungenheit und knappen Fassung geben dieselben so scharf umrissene Stimmungsbilder, offenbaren sie eine so rührend naive Beredsamkeit, soviel Ursprünglichkeit und Wahrheit, daß die bombastische Pose einer Weberschen Polacca dagegen unangenehm absticht. Die Meister der musikalischen Miniatur sind dünn gesät; wenn sich herausstellen sollte, daß der Komponist dieser Tänze keiner von den Großen ist, so wollen wir darüber nicht böse sein; denn dann lernen wir einen neuen Meister kennen, der im Kleinen groß ist. Vorläufig kann ich aber den Gedanken noch nicht aufgeben, daß die Stücke von einem berühmten Meister herrühren. Es sollte mich gar nicht wundern, wenn dieselben schließlich doch von Beethoven wären.

Sämtliche 11 Nummern sind bis auf No. 2 für 7 Stimmen geschrieben: 2 Violinen, Baß und 4 (No. 2 fünf) Bläser. Natürlich sind die Streicher nicht in solistischer Besetzung gedacht und der »Basso« schließt bei mehrfacher Besetzung der Violinen die Mitwirkung des Kontrabasses und der Bratsche neben dem Cello nicht aus. Wenigstens ist stärkere Besetzung der Streicher sicher intendiert bei den Menuetten No. 4 und 5, die entschieden durch wirklich orchestrale Behandlung erst voll zur Geltung kommen. Die andern Nummern vertragen die einfache Besetzung nach Art des Divertimento, natürlich unter Voraussetzung tüchtiger Spieler der einzelnen Instrumente.

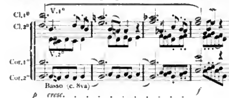
Gleich der **Walzer No. 1** in Esdur (mit zwei Klarinetten und zwei Eshörnern) ist ein Kabinettstück ersten Ranges, das die Kunst des Meisters von verschiedenen Seiten zeigt, eine echte Valse noble von berückender Grazie. Die langen weiblichen Endungen der von der ersten Klarinette vorgetragenen Melodie verbreiten eine Stimmung echt wienerischen Behagens:



aber bereits für den Nachsatz dieser ersten Periode übernimmt die erste Violine die Weiterführung der Melodie und die 1. Klarinette tritt in die Rolle der Begleitung zurück:



Der ebenfalls 8 taktige zweite Teil beteiligt neben der ersten Violine auch die übrigen Streicher am Thematischen. Ein ernsterer Ton regt sich nicht nur in der tieferen Lage der Melodie, sondern noch mehr in den unscheinbaren, aber durch Emporsteigen und Crescendo schnell Bedeutung gewinnenden Motiven der Bässe und zweiten Violinen, während die Haltetöne der vier Bläser in weiter Lage gleichfalls zu f anwachsen:



und nun ergreift wieder die 1. Klarinette beschwichtigend das Wort (die edlen Bläser prestieren 2 Takte), während die Streicher nur piano zurücksinkend sich beruhigen:



Ein dritter ebenfalls 8 taktiger Teil hat epilogischen Charakter, läßt im Vordersatz nochmals die 1. Klarinette sieghaft aufsteigen, während die Streicher ganz schlicht begleiten, bringt aber im Nachsatz, eingeführt durch die machtvoll allein vorspringenden Hörner, ein paar leidenschaftliche Seufzer (beachte die dieselben durch späteren Einsatz vertiefenden Streicher!):

Cl 1° — Str. — pp — ff — Corni — sf — V.1° — sf

Diese erste Nummer zeigt gewiß bereits eine zielbewußte Disposition über die bescheidenen instrumentalen Mittel, wird aber durch die andern vielfach noch überboten. Am ähnlichsten ist ihr das folgende **Menuett (No. 2)**, die einzige Nummer, welche sich nicht mit 4 Bläsern begnügt, sondern deren fünf heranzieht, nämlich 1 Flöte, 1 B-Klarinette, 2 Hörner und 1 Fagott. Vergebens sucht man unter denselben noch einen allenfalls wegzulassenden Part. Obgleich die Klarinette wiederum eine Hauptrolle spielt, ist doch die Flöte ganz und gar nicht entbehrlich; durch eine weitere Klarinette wäre sie nicht zu ersetzen, da sie wiederholt in der oberen Oktave der Klarinette geht und auch mehrmals in hoher Lage die Führung übernimmt. Am ehesten wäre eins der Hörner zu entbehren; aber im Trio ist ein so normaler zweistimmiger Hornsatz (als schöne satte Füllung in der Mittellage) durchgeführt, daß auch das 2. Horn nicht zu missen ist. Das Fagott aber verbindet sich mit Flöte und Klarinette wiederholt zu einem exquisiten dreistimmigen Satze und zeigt eine höchst bemerkenswerte Unabhängigkeit von der Baßführung; auch die Verdoppelung des thematischen Motivs der Klarinette in der Unteroktave durch das Fagott zu Anfang des zweiten Teils sei nicht übersehen. Die Mannigfaltigkeit der Rollenverteilung ist auch hier wieder erstaunlich. Im ersten Teile begleitet zunächst das Streichorchester in schlichter Weise die Kantilene der Klarinette, doch ist der Baß bereits melodisch und motivisch gestaltet und Takt 3 bringt die Oktavenverdoppelung der Melodie durch die Flöte erhöhten Glanz; der Nachsatz verbindet Streicher und Bläser zu gemeinsamem Tun aber mit Finessen verspäteten Eintritts oder verfrühten Verstummens, die an die Instrumentationstechnik eines Brahms erinnern. Der zweite Teil bringt im Nachsatz ähnliche dunklere Tinten wie der zweite Teil von No. 1 (Streicher crescendo von p zu sf aufsteigend). Ich begnüge mich, den Melodiefaden herauszuziehen, bemerke aber, daß das ganze Menuett eine unbezahlbare Lektion in der Instrumentierungskunst ist:

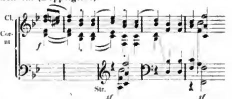




No. 3 ist ein Dreher (mäßig bewegter **Schnellwalzer**) von packender Wirkung; unter Haltetönen mittlerer Lage der Bläser haben zunächst die Streichinstrumente in tiefer Lage (piano) das Hauptwort:



Dann aber (2. Teil) springen die Bläser (2 Klarinetten und 2 Hörner) vor und übernehmen die Fortsetzung in höherer Lage forte in der bekannten Form der Verdoppelung (1. Horn mit der 1. Klarinette, 2. Horn mit den Abweichungen von der 2. Klarinette, welche die Naturskala bedingt); die Streicher schweigen zunächst, fallen aber zweimal mit echt Beethovenschen Akzenten auf die leichte Zeit ein (Doppelgriffe):



und nun geht's im Wirbeltanz zu Ende, indem der Melodiefaden von der 1. Violine zur 1. und dann zur 2. und wieder zur 1. Klarinette überspringt:



Auch der 3. Teil (Trio Esdur) wirft die Melodie zwischen den beiden Klarinetten und der ersten Violine hin und her:



(Schluß folgt.)

M. Enrico Bossi in Leipzig.

In Anschluß an die Erstaufführung von *Bossi's* großem Werke »Das verlorene Paradies« (Op. 125) für Soli, Chor, Orchester und Orgel — im neunzehnten Gewandhauskonzerte am 25. Februar 1904.[1])

Bossi nimmt, wie einst Verdi, unter den gegenwärtigen Tonkünstlern und Tondichtern Italiens eine hervorragende, wenn nicht die erste Stelle ein. Er ist am 25. April 1861 zu Salò am Gardasee geboren und entstammt einer hervorragend musikalisch tätigen Familie. Den ersten Musikunterricht empfing er von seinem Vater, der Organist in Salò war. Mit dem zehnten Jahre besuchte er zwei Jahre lang das Liceum der Musik in Bologna. Vom zwölften bis zum zwanzigsten Jahre studierte er am kgl. Konservatorium zu Mailand Komposition, Pianoforte, Orgel, Violine und erhielt hier 1879 einen großen Preis im Klavierspiel. In diese Zeit fällt auch eine Reise nach London, wo sich *Bossi* als Pianist und Komponist rühmlichst bekannt machte. Auch mit einer Oper »Paquita«, welche im Jahre 1881 im Konservatorium zur Aufführung gelangte, hatte er das Glück, durch ein Ehrendiplom ausgezeichnet zu werden. Im Jahre 1881 wurde er zum Kapellmeister und Organisten am Dome zu Como ernannt, welche Stellung er 1890 mit der eines Orgel- und Harmonielehrers zu Neapel vertauschte. Schon in Como entfaltete *Bossi* eine reiche kompositorische Tätigkeit. Er schrieb eine Anzahl Messen, Motetten, ein Melodrama »L'Angelo della Notte« und die Oper »Il Veggente«, welche letztere — ebenfalls mit einem Preise gekrönt — 1890 in Mailand am Teatro dal Verme beifällig zur Aufführung gelangte. In Neapel gründete *Bossi* eine Orgelschule, da er sich mit der Art und Weise der in Mailand betriebenen Orgelstudien (als zu mechanisch) nicht befreunden konnte und veröffentlichte in Verbindung mit *G. Tebaldini* zugleich eine Methode des Orgelspiels. In Neapel schrieb *Bossi* viele Orgelkompositionen (darunter das in Leipzig bei Rieter-Biedermann erschienene Orgelkonzert mit Orchester — Op. 100), desgleichen Stücke für Pianoforte, für Violine und Pianoforte, auch eine Messe

[1]) Der Text zu diesem Werke ist nach John Miltons gleichnamiger Dichtung von *Luigi Alberto Villanis* für die musikalische Komposition eingerichtet und liegt in deutscher Übersetzung von *John Bernhoff* und *Wilhelm Weber* vor. Es erschien 1903 bei Rieter-Biedermann in Leipzig.

(Die Partitur, sowie die Blas- und Schlaginstrumente sind nur leihweise zu beziehen. Der Klavierauszug kostet 15 M, jede Stimme des Streichquintetts je 5 M, jede Singstimme 2 M, das Textbuch — deutsch und italienisch — 40 Pf.)

für Männerstimmen, sowie eine Messe im Palestrinastil, welche ebenfalls preisgekrönt und im Pantheon zu Rom anläßlich des 15. Jahrestages des Todes Viktor Emanuels II. aufgeführt wurde.

Von nun an stieg *Bossis* Ansehen als Orgelvirtuos immer höher und höher, und folgten Auszeichnungen auf Auszeichnungen. Im Jahre 1895 bis 1902 sehen wir *Bossi* als Professor und Lehrer der Komposition und des Orgelspiels am Lyceo musicale Benedetto Marcello zu Venedig. Hier schrieb er eine Anzahl Werke verschiedenster Gattung für Instrumente (Kammermusiken etc.), desgleichen für Gesang, auch ein Graduale, Offertorium und eine Kommunio zu 4 bis 6 Stimmen im Palestrinastil, welche bei der Vermählung Victor Emanuels III. bei St. Maria degli Angioli in Rom unter eigener Leitung des Komponisten aufgeführt wurde und — von der Gazetta musicale herausgegeben — bei Ricordi in Mailand erschien. In Venedig leitete *Bossi* die Orchesterkonzerte, in denen er auch sein Poemetto »il Cieco« und den Prolog zu den »Pirinei« von Pedrell aufführte, und zwar mit solchem Erfolge, daß sich das spanische Königshaus zu einer besonderen Ehrung des Künstlers veranlaßt sah.



Bossi ist Ehrenmitglied verschiedener musikalischer Gesellschaften und gegenwärtig der musikalische Leiter der Società del Quartetto zu Bologna, woselbst er seine Studien begonnen hatte.

Sein jüngstes Werk ist das eingangs genannte »verlorene Paradies«. Dasselbe ist einer Deutschen: der Frau Prinzessin Anna von Hessen dediciert. Dürfen wir hieraus wohl eine innere Hinneigung zum Deutschtum präsumieren?! — In der Tat steckt in diesem Werke soviel deutsches Element, soviel Form- und Gedankenverwandtes mit Richard Wagners Denk- und Schaffensweise, soviel Dramatisches, daß diese Annahme wohl berechtigt erscheint. — In Vergleich mit Verdi's Requiem ist hervorzuheben, daß letzteres spezifischer italienisch, d. h. im ganzen süßer, melodisch bestrickender, als jenes ist. Gleichwohl entbehrt auch *Bossi's* Tonschöpfung keineswegs schöner melodischer Partien. Hierher gehören vornehmlich die Partien mit den geteilten Violoncelli »In fernen Himmelskreisen«, ferner das Duett zwischen Adam und Eva (Klavierauszug S. 106), überhaupt die Schlußsätze (der Engelchor S. 130) des zweiten Teiles. Auch die Schilderungen der eben von Gott ins Dasein gerufenen Erde mit ihrem Paradiesesfrieden und ihren Paradieses-herrlichkeiten, zeugen von des Tonsetzers Meisterhand und dessen reicher Phantasie, wenn wir auch die Nachahmungen der unterschiedlichen Tierstimmen (Klavierauszug S. 174) ins Bereich der — hier angesichts des gewaltigen Stoffes unwürdig erscheinenden — Spielereien verweisen müssen, die im Interesse der Einheitlichkeit und der Bedeutendheit des ganzen Werkes besser weggeblieben wären. Als Kuriositäten müssen wir auch die leeren chromatischen Quartengänge (Klavierauszug S. 61) des Höllenchores, die sich später mehrmals in verkürzter Form und in diatonischer Folge wiederholen, bezeichnen. Daß der Komponist die Stimme »Gott des Vaters« (Klavierauszug S. 117) achtstimmig in sich imitierenden Quinten- und Quarteneinsätzen des Chores wiedergibt erscheint ebenfalls seltsam. Von packender infernalischer Kraft und Wucht sind die Höllenchöre, sowie die Partien des Satans, Molochs und Belials im ersten Teile. Als Endresultat allen Kämpfens zwischen Gutem und Bösem, zwischen Himmel und Hölle ergibt sich in der Dichtung: »Daß nur das Gebet von aller Schuld zu erlösen und der Menschheit das verlorene Paradies wieder zu gewinnen vermag.«

Alles in allem genommen stehen wir hier vor einem Meisterwerke realistisch malender Tonkunst, dessen Erstaufführung der Gewandhausdirektion, dem Dirigenten, sowie den ausführenden Künstlern zur Ehre gereicht und die empfangende Zuhörerschaft zu größtem Danke verpflichten muß.

Prof. A. Tottmann.

Hauptfragen der Musikpädagogik.

Von Dr. **Hans Schmidkunz** (Berlin-Halensee).

II.

Auf dieser Grundlage nun, insonderheit auf der Fülle der Formbeispiele, hat sich ein Lehrfach aufzubauen, das schlechterdings unbedingt nicht erlassen werden kann, wenn jemand auch nur mit kleinen Ansprüchen musikalisch werden will, mögen uns selbst noch so viele Vorwürfe wegen Überforderungen gemacht werden, und mögen dann selbst noch so viele Schüler wegen Überbürdung die Flucht ergreifen — denen jedenfalls ein sehr freudiger Abschied erteilt werden kann. Wir meinen die Musikgeschichte. Natürlich nicht als wissenschaftliche Forschung, sondern als Inbegriff der Ergebnisse der Wissenschaft, meinetwegen mit besonderer Rücksicht auf musikalische Praxis. Allein es muß auch wirkliche Musikgeschichte von Anfang an sein, nicht eine Vorlesung »Haydn, Mozart, Beethoven« oder dergl. Die Art und Weise, wie dort, wo dieses Fach überhaupt mit vorkam, sein Vortrag manchmal gehandhabt worden ist, würde ein Album musikpädagogischer Komik sehr üppig füllen. Daß über keine historische Erscheinung geredet werden

darf, ohne sie wenigstens auszugsweise vorzuführen, und daß demnach der Platz eines Lehrers der Musikgeschichte nicht auf dem Katheder sondern am Klaviere zu sein hat (eventuell am Harmonium), versteht sich heute hoffentlich von selbst. Im ganzen mag man auf dieses Fach zwei Semester rechnen: ein erstes etwa bis einschließlich Bach Vater, ein zweites dann von dessen Söhnen und von den Mannheimern angefangen bis zu uns. Dringend zu warnen ist vor der auch in der Geschichte anderer Geistesgebiete leider üblichen Manier, sich auf die »Großen«, ja selbst auf Personen überhaupt, zu beschränken. — Ist dann der »Hauptkurs« der Musikgeschichte, also die obligate Lehre dieses Faches, zu Ende, dann möge Gelegenheit geboten werden, einzelne Partien ausführlicher zu hören, und hier werden die »Haydn-Mozart-Beethoven« usw. an ihrem Platze sein.

Wo bleibt die Komposition? Schematisch genommen schließt sie sich an die Absolvierung der bis zu Formenlehre und Instrumentation reichenden Musiktheorie an. Tatsächlich aber wird es zweckmäßig sein, mit ihr nicht solange zu warten, schon weil der für ihre Lehre wirklich Geeignete bereits längst nach eigener Weise über dem Notenpapier sitzt und dafür einer Leitung bedürftig und würdig ist. Zu diesem Zweck werden eine vorbereitende und eine ausführende Maßregel nötig sein. Die vorbereitende besteht darin, daß der Harmonie- und Kontrapunkt-Unterricht über den ihm meistens anhaftenden Mechanismus hinausgehoben wird. Er soll hören und vorstellen und fühlen, nicht bloß nach Paragraphen rechnen lehren; er soll schon in den Elementen der Harmonie nicht bloß Bässe, ja selbst nicht bloß Soprane, sondern jegliche Stimme harmonisieren lassen und dazu möglichst konkrete Beispiele benutzen, die dann auch formal verstanden werden sollen (Choräle, nötigenfalls etwas vereinfacht, sind eventuell schon z. B. mit bloßen Dreiklang-Umkehrungen harmonisierbar); ja er soll möglichst bald den Schüler eigene — aber mit Sinn gegliederte — Beispiele ausführen lassen. Die ausführende Maßregel wird die sein, daß man ein bis drei Semester nach Beginn der Musiktheorie den wirklichen Kompositionskurs beginnen läßt. Kompositionslehre ist planvolle Kritik des vom Schüler aus seinem Innern heraus frei Erfundenen, aber vom Lehrer mehr oder minder unmerklich geleiteten. Es gibt eine solche Erziehung zum Künstler, nicht bloß eine Unterweisung im Technischen. Wendet sie sich nur an den Verstand, nicht an die Phantasie, so ist dies kein prinzipieller Einwand, sondern nur einer gegen einen schlechten Lehrer. Ihr Alpha und Omega wird der Hinweis darauf sein, daß Kunst erst dort beginnt, wo ein innerer Drang der Phantasie aus sich heraus etwas zu sagen strebt; die Sprache, in der es zu sagen ist, lehrt die musikalische Grammatik, alias Musiktheorie, die Verwendung dieser Sprache im Dienste jener Phantasietätigkeit lehrt die Kompositionslehre. Wir besitzen sogar ein auf moderner Höhe stehendes (bisher zwei-, im ganzen dreibändiges) Lehrbuch dafür: die »Große Kompositionslehre« von *Hugo Riemann*, die natürlich mit dessen Theoriebüchern, auch denen über Formenlehre, nicht zu verwechseln ist (I. Der homophone Satz, 1902, II. Der polyphone Satz, 1903, Berlin und Stuttgart, W. Spemann). Wir widerstehen schwer der Versuchung, dieses Werk, das zu kritisieren oder auch nur zu loben wenige berufen sein dürften, dem Leser durch Zitate vorzuführen. Aufmerksam machen dürfen wir immerhin unter anderm auf seinen Gegensatz gegen die Kompositionslehren von Älteren, wie *Marx* und *Czerny* (I 40, 424, II 199), auf die Abschnitte über Erfindung und Nachbildung und über das Motiv (I 39 ff.), auf die Bekennung der Abhängigkeit der Form vom Inhalt (z. B. I 103), auf die »Umgießung vierhebiger und kürzerer Verse in den musikalischen Takt« (I 244 ff., unseres Erachtens mit einer Überschätzung von K. Büchers »Arbeit und Rhythmus«), auf den »modernen Themabegriff« (I 413 ff.), auf »Das Intime im modernen Stil« (I 443 ff.), auf den Paragraph von den Sonatensätzen (I 509 ff.) und auf den »Die Triosonate. Das reine Trio« (II 107 ff.), ganz besonders aber auf die überraschend instruktive Fülle von Beispielen, die wiederum zeigt, welche auch uns zugänglichen Schätze in der Zeit vor Haydn, und selbst vor den speziell den Entdeckungen Riemanns zu dankenden Mannheimern liegen.

Soll im Instrumentenunterricht und eventuell auch im Gesangsunterricht die Folge eingehalten werden: erst Technik, dann Vortrag? Die Frage ist nicht einfach zu beantworten. Heißt es: der Mechanismus der beteiligten Muskeln muß soweit vollkommen sein, daß die elementare Richtigkeit und Schönheit des Tones nicht mehr durch das Streben nach Ausdruck beeinträchtigt wird, wenn wir jenen Mechanismus in den Dienst dieses Ausdrucks stellen wollen, so bejaht sich die Frage. Heißt es: technische (besser: mechanische) Schwierigkeiten müssen ganz für sich erledigt, der Vortrag darf durch sie nicht beeinträchtigt werden, so bejaht sich die Frage ebenfalls. Heißt es: der Junge lernt mindestens zwei Jahre lang die elementare Fertigkeit der Bewegungen, und dann erst kann »der Vortrag kommen«, so verneint sich die Frage nicht nur, sondern es müßte ihre Bejahung geradezu als ein sicherer Verderb der Musik betrachtet und bekämpft werden. Leider aber sprechen viele, und gerade bessere Klavier- und Violinlehrer, so (und die des Gesanges haben damit sogar einigermaßen recht). Ich möchte mich zu einem so sprechenden Klavier- oder Violinlehrer gern in seine erste Lektion des dritten Jahres einladen und zusehen, wie er nun den »Vortrag« beginnt; es drückt mich die Ahnung, daß ein solcher Lehrer mit seinem Schüler überhaupt niemals, ja sogar mit sich selber niemals »zum Vortrag kommt«. Also zwei Jahre lang soll der Schüler auch schon Musikstücke spielen und keine Ahnung davon bekommen, daß Musik eine Tongeberdensprache ist, daß sie nicht aus Tönen, sondern aus Motiven besteht, daß sie nichts ist ohne Gliederung, daß man zum Darstellen dieser Gliederung (auch wenn man von Riemanns Phrasierung nichts wissen will) Accente und noch einiges andere braucht, und daß in der Mitte der Musik das Melos steht und »gesungen«, »sprechend« gesungen sein will! Verzichten wir doch lieber auf alle Musik, als daß wir sie derart mißbrauchen lassen, zumal ja das alles Dinge sind, die jedem normalen Kinde nach etwa halbjährigem Instrumentalstudium leicht beizubringen sind, vorausgesetzt, daß der Lehrer selber das dazu nötige Wissen und — Feuer hat (denn ohne Feuer ist Musik kalt). Aber leider können von unsern Musikern etwa 99% (in dem auch die Wortsprache betonter gebrauchenden Süden vielleicht 98%) nicht recht accentuieren, noch kennen sie gar die verschiedenen Arten der Accente; und darüber, daß Musik Ausdruck ist (sie war es immer), machen sich ja heute noch zahlreiche Leute lustig.

Übernimmt der Klavier- oder Violinlehrer die Gesamtausbildung des Zöglings, so wird ihm hier gar nichts von den strengsten Anforderungen zu erlassen sein. Stehen ihm, wie es im Konservatorium wohl immer der Fall ist, andere Lehrer zur Seite, so wird er eine planmäßige Erziehung zum Vortrag sparen können, einer solchen aber niemals auch nur durch passiven Widerstand entgegenstreben dürfen, sie vielmehr aus ihrer anderswo unver-

meidlichen Abstraktheit in seine Konkretheit übertragen müssen. Zusammenarbeiten der Lehrer, Wechselwirkung der Unterrichtsfächer sind unentbehrliche Erfordernisse eines vollkommenen Unterrichts- und nun gar Schulwesens. Allein wir sehen schon: tatsächlich wird, und zwar nicht bloß infolge des Mangels guter Lehrer, die Erledigung der hier gemeinten Dinge den Elementen nach anderswo als im Klavierunterricht usw. nötig sein. Und hier haben wir einen der stärksten Gründe, warum jener Kurs von zwei bis drei Semestern der »Allgemeinen Musiktheorie« so dringend nötig ist. Nur er bleibt übrig, um das »Musikalischmachen«, das anderswo mindestens zu lange auf sich warten läßt, zu besorgen; er muß dafür aufkommen, daß Musik selber gelehrt wird. Sein Lehrer ist am wenigsten »Fachlehrer« und am meisten »Klassenlehrer«, und noch mehr Erzieher als Lehrer; und er tut gut, außer dem Klavier noch ein oder das andere Streich- oder Blasinstrument zu spielen und zu gelegentlichen Demonstrationen (auch zum Erkennen von Klangfarben mit verdeckten Augen) mitzubringen. Daß er ein Mann von »Geschmack« sein muß, bedarf wohl keines Wortes; daß er auch der theoretischen Besinnung über den Geschmack fähig sein, also »Musikästhetik« verstehen und schließlich auch in seinen Kurs einfügen soll, sei nur vorübergehend erwähnt, damit unser Programm nicht überladen werde. Selbst daß dieser Kurs, der nichts mit Theorie-Übungen zu tun hat, doch Hör- und Schreib-Übungen einschließen und hiermit auch das Musikdiktat pflegen soll, bedarf heutzutage keiner Polemik mehr.

Wird so dem Klavierlehrer usw. ein Teil seiner Verantwortung abgenommen, so soll ihm seine musikalische Bildungstätigkeit dadurch nur gefördert, nicht erspart werden. Dies reicht dann auch in seine spezifische Instrumentalaufgabe hinein. Er tut gut, elementares Lehrmaterial für seine Schüler lieber selber zu komponieren als fertig zu übernehmen, und wird sich mit seinem einen Instrument nicht begnügen. Seinem Klavierschüler wird er möglichst mit der Violine (ev. mit einem höheren Blasinstrument) dreinhelfen, wie es vordem nicht selten war. Mozart übte beide Lehrvorzüge aus. Die Violinhilfe empfiehlt sich schon deshalb, weil das Klavier allein zu wenig das »Singen« des Melos anregt.

Gegenüber dem hier angedeuteten Maß von Zusammenfassung und Scheidung der Unterrichtsfächer möchte ich nicht empfehlen, dem gewöhnlichen Unterrichte das bloß »Technische« zu überlassen und das gesamte »Künstlerische« in verschiedentlichen ästhetischen, analytischen u. dergl. Kursen nachzuholen. Und zwar schon deshalb, weil man zu schwer dazu kommt; dann aber auch, weil es eine kraftvergeudende Trennung des Zusammengehörenden, ja selbst eine Verdopplung des einfacher zu Erledigenden ist.

Soweit die Hauptpunkte eines »idealen Konservatoriums«. Daß dessen Lehrer nicht nur in eben dieser musikalischen Weise, sondern außerdem noch eigens pädagogisch geschult sein sollen, und daß das Konservatorium für den Lehrernachwuchs durch Aufnahme der Pädagogik als eines eigenen Lehrfaches, einschließlich seminaristischer Veranstaltungen, zu sorgen hat: dies ist heute ebenfalls nichts Neues mehr.

Und die Musik in den öffentlichen Schulen engeren Sinnes? Soll sie auch dort gepflegt werden, so können wir unsere Forderungen für ihre Pflege nur wiederholen und zwar auf einen verkleinerten Maßstab übertragen, jedoch nicht wesentlich ändern. Für Bayern hat Rektor Dr. *August Ullrich* im Verein mit andern die Einführung der Musik als eines obligatorischen Lehrgegenstandes (Pflichtfach) an den Gymnasien usw. verlangt (»Fränkischer Kurier«, 16. und 18. November 1902). Die Sache ist mindestens einer Diskussion wert, allerdings im Sinn des Gesagten. Holt der Künstler selber das an ihm Versäumte wahrscheinlich doch noch einmal nach, so ist beim Liebhaber und beim Jünger der Allgemeinbildung darauf nicht zu rechnen; beide bedürfen also einer gesteigerten Sorgfalt.

Lose Blätter.

Kirchenmusik und Lehrerbildung.

In Nr. 3 der »Pädagogischen Blätter für Lehrerbildung und Lehrerbildungsanstalten« bespricht Herr Erster Seminarlehrer *Muthesius* in Weimar den Vortrag des Herrn Musikdirektor *Dercks*, welcher den Lesern der »Blätter« seinem Hauptinhalte noch bekannt ist, und zugleich auch die Auslassungen des Herausgebers dieser Blätter über Kirchenmusik und Lehrerbildung nnd schreibt darüber folgendes:

»Die beiden Ausführungen lassen deutlich erkennen, wohin es führt, wenn Vertreter eines bestimmten Faches das wesentliche Ziel der Lehrerbildungsanstalt aus dem Auge verlieren und einseitig vom Standpunkte ihres Sonderfaches aus urteilen. Der Vergleich, den Prof. *Rabich* zwischen Gymnasiasten und Seminaristen zieht, beweist, daß er vergessen hat, daß das Seminar eine Berufsschule ist. Die gesamte Lehrerschaft und die Lehrerbildungsanstalten sind darin einig, daß gerade auch die berufliche Bildung der Lehrer der Vertiefung und Erweiterung bedarf, und namentlich aus dieser Überzeugung ist das Bestreben nach Verlängerung der Bildungszeit erwachsen. Wer dem gegenüber heute eine wesentliche Einschränkung gerade dieses Teils der Lehrerbildung befürwortet, und zwar zu Gunsten eines Lehrfachs, das mit der Lehrerbildung als solcher in gar keinem inneren Zusammenhang steht, vertritt in der einseitigsten Weise Sonderinteressen.«

Ich nehme an, daß Herr *Muthesius* die Ausrüstung in der Unterrichtstechnik, von der allein ich gesprochen habe, nicht schlechtweg mit der beruflichen Ausbildung des Lehrers identificiert. Es ist einerlei, ob wir ihm zugeben, daß das Seminar nur eine Berufsschule sei oder nicht, weil in Bezug auf Lehrerbildung Berufs- und allgemeine Bildung nicht getrennt werden können. Der Beruf des Lehrers besteht ja darin, dem Volke eine möglichst hohe Allgemeinbildung zu vermitteln und durch die Art der Vermittelung sowie durch die eigene Persönlichkeit erzieherisch zu wirken. Um das ersprießlich tun zu können, darf er nicht nur mit dem Maße der Allgemeinbildung ausgerüstet sein, das er andern zumessen will, sondern muß die einzelnen Disziplinen des Wissens bis zu einem gewissen Grade wissenschaftlich durchdrungen haben, einmal, um sie den ihm anvertrauten Geistern anpassen zu können und das andere Mal, um selbst im Durchdringen jener Wissenschaft zu einer Persönlichkeit zu erstarken, die erzieherisch wirken kann. Die Erlernung der Unterrichtstechnik ist für eine solche Persön-

lichkeit verhältnismäßig leicht. Hieraus aber ergibt sich, daß das wichtigste Ziel der Lehrerbildungsanstalten nicht in der Erlernung der Unterrichtstechnik bestehen darf, sondern in der Vermittelung einer möglichst hohen allgemeinen Bildung, in der fremde Sprachen auf keinen Fall fehlen dürfen. Taktschläger sind noch lange keine Dirigenten, Schulhalter noch keine Lehrer, und wenn ihre Technik auch ganz tadellos wäre. Würde man die wesentlichen Ziele der Lehrerbildung da suchen, wo sie zu suchen sind, die Seminarreform würde viel bessere Fortschritte gemacht haben, als es bis jetzt der Fall ist. Daß eine Reihe von Seminardirektoren, darunter *Karl Kehr*, fast ausschließlich Methodiker waren und als solche zu berühmten Leuten geworden sind, hat nicht wenig dazu beigetragen, die wahren Aufgaben des Seminars zu verschleiern. Wenn Herr *Muthesius* meint, die gesamte Lehrerschaft sei darin einig, daß in erster Reihe die berufliche Bildung der Lehrer der Vertiefung und Erweiterung bedürfe, so irrt er sich, der intelligente Lehrer zum wenigsten weiß besser, wo ihn der Schuh drückt. Die höhere Ausbildung in den Wissenschaften muß vor allen Dingen angestrebt werden, aber nicht auf Kosten des Musikunterrichts. Es ist mir ganz unbegreiflich, wie Herr *Muthesius* behaupten kann, der Musikunterricht stehe in keinem innern Zusammenhang mit der Lehrerbildung. Der Lehrer muß ja selbst Musikunterricht erteilen können. Das Instrument, das er seine Schüler spielen lehrt und das er selbst zu spielen im stande sein muß, ist die menschliche Stimme. Wir nennen diesen Musikunterricht speziell Gesangunterricht. Auf die Dauer kann er nur mit Hilfe eines vom Menschen gebauten Instruments, der Geige, des Klaviers oder des Harmoniums gegeben werden, auf denen zum wenigsten auf deren einem der Lehrer spielen lernen muß, so daß also auch der Musikunterricht im engern Sinne in sein Recht tritt. Bei ihm sowohl als auch beim Gesangunterricht sind gewisse Kenntnisse in Bezug auf Melodie, Harmonie und Rhythmus nötig, die man, eventuell in gesonderten Stunden, unter der Bezeichnung »Allgemeine Musiklehre« der weitergehend »Harmonielehre« lehren und lernen kann. Demnach steht im innersten Zusammenhang mit der Lehrerausbildung der Gesang, Violin-, Klavier- oder Harmoniumspiel und Theorie der Musik bis zu einem gewissen Grade, ganz abgesehen von dem wohltätigen Einfluß der Musik auf die ideale Richtung des Seelenlebens, einer Richtung, die wir besonders beim Lehrer stark ausgeprägt wünschen müssen. Das Orgelspiel freilich gehört nicht zur eigentlichen Lehrerausbildung, und es mag richtig sein, daß viele diese Kunst erlernen ohne jemals Gelegenheit zu haben, sie auszuüben. Das ist aber noch weit mehr der Fall bei jenen Unterrichtsfächern, deren Ausschließung aus dem Lehrplan des Seminars ich befürwortet habe. Und bei ihnen handelt es sich nicht wie beim Orgelspiel um Aneignungen, auf die der Staat nicht verzichten kann.

Soeben erhalte ich auch eine Nummer der Preuß. Schulzeitung, welche sich mächtig über die Blätter für Haus- und Kirchenmusik und die darin abgedruckten Derckssehen Vorschläge aufregt. Sie ruft aus: »Der große Zug der Zeit macht sich in unsern Reihen dahin bemerkbar, daß wir nur Schulbeamte sein wollen. Woher die Kirchenbeamten genommen werden, kümmert uns wenig. Eine reinliche Scheidung ist besser als die innige Verquickung des Schul- und Kirchenamts der guten alten Zeit. Da »hatte der Herr Pfarrer den Chorrock an, und der Schulmeister saß an der Orgel. Wir danken schön.«

Ich meine, diese Auffassung berührt die Dercksschen Vorschläge wenig, denn mit den Worten: »So lange das Seminar die zweifache Aufgabe hat, Lehrer und Kantoren zu bilden, muß die Musik Hauptfach sein und bleiben« stellt sich Herr *Dercks* auf den Standpunkt, den ihm die Gegenwart einräumt. Und von diesem Standpunkte aus sind seine Forderungen durchaus gerechtfertigt, nicht nur im Interesse der Kirche, sondern namentlich auch des Lehrerstandes, denn man hat noch niemals erfahren, daß ein schlecht ausgebildeter Lehrer-Organist oder Kantor zur Hebung des Lehrerstandes beigetragen habe. Eine ungenügende wissenschaftliche Leistung kann vielfach durch eine gute andere kompensiert werden, in Bezug auf Orgelspiel und Chordirektion ist keine Kompensation möglich, denn »da tritt kein anderer für ihn ein, auf sich selber steht er ganz allein«. Schon aus diesem Grunde muß dem Musikunterrichte am Seminar eine ganz besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden, auch wenn ihm nicht die hohe Bedeutung für Bildung und Erziehung zukäme, die man ihm zu allen Zeiten mit Recht zuerkannt hat. Es scheint allerdings, daß die Gegner des Musikunterrichts im Seminar den pädagogischen Wert dieses Unterrichts nicht erkannt hätten. Es ist zum wenigsten im höchsten Grade verwunderlich, daß sie so leichten Herzens auf eine Bildung verzichten, deren Fehlen Angehörige anderer Stände tief beklagen und vielfach geradezu als ein Manko ihrer Allgemeinbildung empfinden. Die ernsthaften Vorschläge in neuerer Zeit, den Musik-Unterricht im Gymnasium obligatorisch zu machen, ist eine interessante Illustration und ein merkwürdiges Gegenstück zu der Musikfeindlichkeit in gewissen Lehrerkreisen. Zum Glück sind es auch in diesen verhältnismäßig wenige, welche den Musikunterricht niedrig einschätzen, die Mehrzahl weiß genau, daß das Seminar von heute an seine Stelle noch nichts Gleichwertiges einzusetzen hat. R.

Nochmals Glucks Armida in Halle.

Ich berichtete in der No. 7 dieser »Blätter« über die 10. Aufführung der »Armida« von Gluck in Halle. Heute, am 4. April, also $4^1/_2$ Woche nach dieser 10., fand die 14. statt, und zwar wieder vor vollbesetztem, wenn nicht ausverkauftem Hause. Diese Vorbemerkung für unsere Theaterdirektoren!!

Warum ich nun noch einmal berichte, nachdem ich schon in No. 7 ausführlich über das Werk und seine Darbietung in Halle gesprochen habe? Weil ich die Musik zum zweiten Male hörte und erst jetzt, eben aus diesem Grunde, den musikalischen Gehalt und den ideellen Wert voll zu erfassen vermochte. Diese Worte sollen eine Anklage gegen unsere Theater enthalten: denn wo hat man, von vereinzelten Bühnen abgesehen, die Gelegenheit, ein Tondrama von Gluck auch nur einmal, geschweige zweimal, zu hören? Ich sagte schon, daß die Eigentümlichkeiten Glucks ihn zunächst schwer verständlich machen. Das war für mich bezüglich der Armida der Fall, trotzdem ich den »Orpheus« nicht nur mehrere Male gesehen, sondern ihn auch einmal im Privatkreise am Klavier selbst aufgeführt hatte, außerdem auch im Konzertsaale wiederholt Gluckschen Fragmenten begegnet, also mit dem Stile Glucks nicht unbekannt war. Aber — und es ist Zeit, daß das gesagt wird — der »Orpheus« ist kein Repräsentant der Gesamterscheinung Glucks, und zwar seines vorwiegend lyrischen Charakters wegen nicht. Die »Armida« ist eine große tragische

Oper. Einen Zug der Empfindung Glucks, der aus dem »Orpheus« mit weniger Prägnanz zu ersehen ist, will ich zunächst, aus der unmittelbaren Anschauung schöpfend, hervorheben: eine gewisse ausholende Reserve im Ausdrucke. Durch sie werden die Empfindungen gleichsam ins Übermenschliche vergrößert. Um ein Analogon zu haben, denke man an Beethovens atemverhaltende weitausholende crescendi. Man denke auch an die Reserve und »Schamhaftigkeit« von Brahms. Aber es ist das nur ein schwaches Analogon. Während Beethoven Kraft aufspeichert, um nachher auf den Höhepunkten mit Keulen dreinzuschlagen, und sich dadurch den Vorwurf der Brutalität zugezogen hat — es ist hier nicht die Gelegenheit zu untersuchen, ob mit Recht oder Unrecht —, ist es Glucks natürliche Redeweise, per augmentationem zu empfinden, Götter darzustellen. Wir sehen das Walten eines prachtvollen hochdramatischen Stiles, wie ihn uns erst die »Nibelungen« wiedergebracht haben. Die Dinge erscheinen uns bei diesem Stile, mit Schopenhauer geredet, sub specie aeternitatis, wie dies Chamberlain auch von Wagner rühmt. Mit Brahms hat Gluck noch weniger zu tun, denn ihm fehlt die Brahms anhaftende Scheu, das Äußerste zu enthüllen. Aber das Vergleichbare ruht immerhin in dem Vergrößerungseffekt, den der Brahmssche Nebel — um das einmal so auszudrücken —, ebenso wie Glucks Stil erzeugt.

Eine weitere Eigentümlichkeit Glucks ist seine Instrumentationskunst. Sie ist vielfach besprochen worden, zuletzt, und sicher nicht am schlechtesten, von Prof. *Kretzschmar* im letzten »Jahresbericht der Musikbibliothek Peters«. *Kretzschmar* hebt die Kunst Glucks hervor, »durch einen einzigen Ton eines bekannten Orchesterinstrumentes Schaudern zu erregen«. *Berlioz* sagt in seiner Instrumentationslehre, man müsse Gluck studieren, dürfe ihm aber nicht nachahmen, weil er als Instrumentator ganz originale Wege gehe. Diese Dinge aber kann man beim ersten Hören nicht erfassen. Man hat zunächst mit seiner allgemeinen Unvertrautheit der Musik Glucks zu kämpfen, insbesondere damit, daß man die musikalischen Mittel Glucks als veraltet empfindet. Es ist aber ein eigentümliches Phänomen, daß sie einem beim zweiten Hören als ganz und gar nicht veraltet erscheinen. Sollte der Grund darin liegen, daß man zuerst nur im stande ist, einen (als solchen nicht interessierenden) Vertreter der Musik der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zu hören, zum zweiten Male aber, dem individuellen Genie Glucks in die Augen zu schauen?

Was aber bedeutet dieser Gluck für uns? Man hat insbesondere früher viel von einem Triumvirate (Jos.) Haydn-Mozart-Beethoven geredet. Eine barbarische Zusammenstellung! Fühlt man denn nicht, daß hinter Haydn und Mozart und vor Beethoven die große französische Revolution liegt? Hiervon wird dadurch nichts geändert, daß Haydns beste Werke aus den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts rühren: er war bereits zu alt und innerlich zu sehr abgeschlossen, um von dem Geisteshauche der französischen Revolution mehr als höchst flüchtig berührt zu werden. Beethoven hat mit Haydn und Mozart nichts anderes zu tun, als daß er in seiner Instrumentalmusik von ihren Formen ausging. Beethovens Kunst aber beschäftigt sich ex professo mit den tiefsten Fragen des Daseins — die von Haydn und Mozart höchstens zufällig gestreift oder unbewußt behandelt werden — und seine Arbeit in der Musikgeschichte ist der Versuch, die Grenzen der Musik zu sprengen. Niemals ist die 5. Sinfonie so treffend beurteilt worden als mit der erstaunten Frage: »Ja ist denn das überhaupt noch Musik?« — auf welche die äußerst törichte Antwort: »Trösten Sie sich; es wird nicht viel dergleichen Musik geschrieben werden!« berichtet wird. Beethoven ist durchaus modern, 19. Jahrhundert, Vorläufer Wagners. Sein »trotziges Titanenhaupt« ist vor 1789 ganz undenkbar. Es ist kein Zufall, und hat wahrscheinlich nur den angegebenen ästhetischen Grund, daß Beethoven erst um 1800 anfing, als Komponist aufzutreten.

Das wahre Triumvirat deutscher Musiker ersten Ranges in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts heißt vielmehr Haydn-Mozart-Gluck. Und von diesen dreien ist Gluck der größte — wenn man soeben unter seinem Eindrucke gestanden hat —, jedenfalls nicht der geringste. Wenn man etwa sagen könnte, daß Mozart musikalischer Lyriker, Haydn Epiker sei, so ist Gluck der Dramatiker.[1])

Ich mache diese Ausführungen nicht um ihrer selbst willen, sondern im Hinblick auf folgendes: Gluck vertritt neben Haydn und Mozart den deutschen Klassicismus, d. h. diejenige Musik, die heute noch in unsern ersten Konzertinstituten, so in den Leipziger Gewandhauskonzerten, den Grundstock abgibt und abgeben muß. Im Konzerte aber pflegt man nur gelegentlich die Ouvertüre der »Iphigenia in Aulis« und die Furienchöre des 2. Aktes aus dem »Orpheus« zu geben. Wenn nun Gluck auch vom Theater verschwindet, so läßt man ihn überhaupt nicht mehr zu Worte kommen. Und tatsächlich ist er für die jüngere Musikergeneration bereits ein Fremdling. Was aber bedeutet das? Es bedeutet nicht mehr und nicht weniger, als einen Hauptfaktor der klassischen deutschen Musik unterschlagen! Die Aufführung am 2. März gestehe ich, mehr als Historiker gehört zu haben: erst heute war ich als Musiker mit ganzem Herzen dabei!

Besonders schmerzlich ist der Verlust für den Wagnerianer, oder würde es doch sein, wenn seine Größe — bekannt wäre. Denn Gluck ist das klassische Musikdrama. Nichts davon ist bei den Bindegliedern zwischen ihm und Wagner zu finden, Beethoven eingeschlossen, rein nichts! Diese spezifisch dramatische Kunst, deren Eigenart ich im Eingange anzudeuten versuchte, ist eben Gluck ganz allein eigen. Ich gestehe, daß ich nirgend als in Bayreuth und heute in der »Armida« in Halle eine volle Vorstellung von der Weihe des Dramas im Sinne der Antike erhalten habe: und das ist ja das Suchen der Komponisten von Monteverde bis Wagner gewesen, die Wirkung der griechischen Tragödie wiederzuerzeugen. Dies ist auch Gluck gelungen. Es ist ein unauslöschbarer Schandfleck in der Geschichte der deutschen Bühnen, daß Gluck trotzdem in die Rumpelkammern geworfen worden ist, und fordert den flammenden Protest aller deutschen Musiker heraus! Insbesondere aber den flammenden Protest aller Wagnerianer! Und so sind die Hallenser Aufführungen — wie es zuerst die vorbildlichen Wiesbadener waren — eine Kulturtat im eminenten Sinne. Cyklen von Festaufführungen der Gluckschen Meisterwerke, das ist es, wonach wir Musiker

[1]) Anm. der Red. Die im Obigen vorgenommene »Umwertung« wird auf Widerstand stoßen. Doch da die Mehrzahl der Musiker Gluck nur aus einigen Ouvertüren, Arien, dem Orpheus und vielleicht noch aus einigen Ballett-Musikstücken kennt, so wird sie schwerlich ein bestimmtes Urteil fällen können. Daß der frühe Beethoven aber etwas mehr mit dem »Geiste« Haydns und Mozarts zu tun hat, als der geschätzte Verfasser oben zugibt, dürfte nachzuweisen sein.

lechzen, und die sicherlich ihr Publikum finden würden, wie der kolossale Kassenerfolg der »Armida« in Halle beweist.

Ich las, daß man in Paris beabsichtigt, in diesem Jahre die »Armida« als Konzertaufführung zu geben. Offenbar geschieht dies in der Absicht, den musikalischen Gehalt zu unterstreichen. Aber die Idee ist trotz ihrer guten Absicht, wie ich auf das bestimmteste versichere, verfehlt: Gluck gehört auf die Bühne und vermag nur hier seine volle Wirkung zu äußern. Hier aber wächst seine Größe, sobald man ihn einmal erfaßt hat, ins Riesenhafte. Freilich ist eine besteinstudierte Aufführung nötig. Festesweihe gehört zu diesen Dramen. Es würde mir sonderbar vorkommen, dem Don Juan oder Fidelio oder Freischütz in Bayreuth zu begegnen, aber bei der Armida würde ich das Gefühl haben, als befände sich das Werk in seiner ureigensten Heimat! Man erinnere sich der Liebe, mit der Wagner in Dresden die Iphigenie von Gluck einstudiert hat! —

Über die Aufführung selbst nur zwei Bemerkungen. Die darstellenden Kräfte waren die gleichen, wie am 2. März. Die Darstellung war feiner ausgearbeitet, insbesondere bot *Lisbeth Stoll*, die Darstellerin der Armida, eine sehr anerkennenswerte Leistung. Lobend sei hervorgehoben, daß die Furienchöre im 2. Akte diesmal rein gesungen wurden (wogegen in den letzten Takten der Oper der Geisterchor reiner herausgebracht werden muß). — Arend.

Joseph Reiters Requiem.

Von Dr. Egon von Komorzynsky.

Am 30. Januar d. J. ist in Wien im zweiten Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde das Requiem von Reiter zum erstenmal aufgeführt worden. Reiter ist ein echter Künstler und der furchtbare Zwiespalt zwischen Ideal und Leben ist ihm nicht erspart geblieben; der Zweiundvierzigjährige kann weder in seinem Beruf als Volksschullehrer Befriedigung finden noch die Hoffnung begen, daß er endlich Freiheit von Kummer, Sorgen und Kränkung erlangen oder gar als Künstler von der Mitwelt verstanden und anerkannt werde. Es bleibt ihm kein Trost als eifriges musikalisches Schaffen und das Bewußtsein, daß eine kleine Gemeinde von Anhängern trachtet, ihn zu verstehen und ihm die Anerkennung, die ihm gebührt, wenigstens zum Teil zu verschaffen. Und wie fruchtbar war sein Schaffen bisher! Außer zahlreichen Liedern und Balladen, Chören, Klavier- und Orchesterstücken hat er sechs Streichquartette, zwei Streichquintette und drei Opern »Klopstock in Zürich«, »Der Bundschuh«, und »Der Totentanz« geschaffen, von denen »Der Bundschuh« leider nach fünf Aufführungen an der Wiener Hofoper ohne zwingenden Grund vom Spielplan abgesetzt wurde. Das aber ist ja eben die wahre Kunst, die aus sich selbst heraus die Kraft schöpft zu weiterer Entwicklung und neuer Gestaltung; sie braucht nicht den befruchtenden Beifall der Menge wie die Scheinkunst des Eintags — ob sie sich nun durchsetzt oder nicht, sie trägt ihre Existenzberechtigung in sich selbst.

Zwei Haupteigenschaften kennzeichnen Reiters Requiem, das die Opuszahl 60 trägt, zunächst im allgemeinen: der Komponist beherrscht die künstlerische Form meisterhaft — hat er doch selbst den Thomaskantor als den größten Meister unserer Kunst gern seinen »besten Lehrer und treuesten Berater« genannt! — und er versteht es zugleich, das edle Gefäß dieser Form mit dem köstlichen Inhalt glühender Herzensinnigkeit zu erfüllen. Die wunderbare Verbindung strengster Kontrapunktik mit poetischestem Stimmungsausdruck, die Bruckners Kunst charakterisiert, ist auch für Reiter maßgebend. Er hat, wie der Wiener Schriftsteller und Dichter *Max Marold* in einer vor kurzem erschienenen Broschüre über das Requiem sagt,[1] sich nicht damit begnügt, die Grundstimmung der einzelnen liturgisch feststehenden Abschnitte in freier musikalischer Gestaltung wiederzugeben, sondern er war vielmehr bestrebt, den poetischen Inhalt des Textes wirklich auszuschöpfen und die ganze psychologische Entwicklung, die im Texte gegeben ist, musikalisch darzustellen. Es ist daher nicht bloß die thematische Erfindung den Textesworten angepaßt, sondern auch die thematische Arbeit, der Aufbau der einzelnen Sätze wie des Ganzen, wesentlich durch den Inhalt jener Worte bedingt.

Von diesen allgemeinen Gesichtspunkten müssen wir ausgehen, wenn wir das Werk näher betrachten wollen. Reiter verwertet die moderne Kunst der Instrumentation ganz in der Art Bruckners. Er hat sein Requiem für Soli, zwei gemischte Chöre und zwei Orchester geschrieben; von den letzteren umfaßt das eigentliche außer den Streichinstrumenten vier Flöten, je zwei Oboen, Klarinetten und Fagotte, dazu Englischhorn, Baßklarinette und Kontrafagott; ferner vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen und Tuba, Orgel, je zwei Pauken und Trommeln und Tamtam; ein zweites Orchester, das aus je drei Trompeten und Posaunen besteht, tritt an besonderen Stellen dem großen zur Seite.

Reue und Zerknirschung, ein dumpfer Geist der Wehmut und die Ahnung des Schauerlichen erfüllen den ersten Satz, das »Requiem« (F moll), der düster mit dem Pizzikatopochen der Bässe und den langgedehnten Klängen der Fagotte und Klarinetten beginnt und, nachdem sich der Schmerz bis zu bitterer Verzweiflung gesteigert hat, in das volkstümlich schlichte »Kyrie« übergeht und mit dem gläubigen Vertrauen auf Gottes Barmherzigkeit und Güte in F dur ausklingt. — Zermalmend und lähmend aber bricht das »Dies irae« über uns herein, das in der seit Mozarts Requiem geheiligten Tonart D moll gehalten ist: im Orchester stürmt der Schrecken empor, Getümmel wird, mit einem Schreckensruf setzt der Chor ein; da tönt aus der Ferne die alte Sequenz: »Dies irae« von dem kleinen Orchester. Näher kommt der feierliche Ruf, das Gewühl ordnet sich, bei den Worten »coget omnes ante thronum« tritt zum erstenmal die Orgel ein. Rührende Bitten des Chores führen zum Vertrauen und zur Zuversicht; Sehnsucht und Schwermut weichen der Hoffnung und der gläubigen Bitte um die ewige Ruhe. Aber ein leidenschaftliches Orchesternachspiel zeigt, daß sich der Aufruhr in den Herzen noch nicht gelegt hat. — Das »Domine Jesu«, durchzogen von einem innigen Violoncell-Solo, entfaltet alle Zauber süßester Bitte und rührender Ergebung; schwärmerische Glut erfüllt das »Sanctus«, ein zärtlich süßes »Interludium« führt zum zarten und lieblichen, in Wohllaut schmelzenden »Benedictus«. — Endlich führt das Agnus Dei, das mit einem Gewebe der Solostimmen anhebt, wieder zur Stimmung des jüngsten Gerichts zurück; während des zu einer gewaltigen Fuge verarbeiteten »cum sanctis« ertönen wieder die Worte des »Tuba mirum« — noch ist ja das Urteil nicht ge-

[1] Führer durch das Requiem von Joseph Reiter. Wien, Stern & Steiner. — Marold hat auch eine warm geschriebene Biographie Reiters verfaßt (»Joseph Reiter. Eine Studie.« Wien, Fromme, 1904.

sprochen! Endlich tritt zum »cum sanctis« und dem »fac eas« des Chores im Fortissimo der Dies-irae-Choral des Blasorchesters in den wuchtigsten Accorden — aber hell glänzend in milder, gütiger Pracht. Die Schrecken verfliegen; Gottes Größe und Allmacht ist gerecht und gut. »Mit dem höchsten Aufgebote aller Kräfte des Orchesters, der Orgel und des Chores« besiegelt das »transire ad vitam« die hier angedeutete Erkenntnis: »Tod, wo ist dein Stachel?« — Hölle, wo ist dein Sieg?« Mit Hoffnung, Zuversicht, Vertrauen und Dank verklingt das Werk in den aufwärts schwebenden Klängen in F dur.

Wahre kirchliche Andacht; tiefste, erhabenste Glut christlichen Empfindens sind diesem so recht süddeutschen Werke eigen. Das Orchester blüht und keimt unter des Zauberers Hand, durch das verwickelte Gewebe Brucknerscher Instrumentation schlingt sich manche Erinnerung an die einfachere, liebliche Meisterschaft *Schuberts*. Welch' eine Fülle klanglichen Zaubers: aufwärts zieht uns der hinreißende Schwung der Geigen; süße Herzenseinkehr spricht aus den Tönen des Violoncells, dem leisen Schluchzen der Hörner; die unschuldsvollen Kinderstimmen von Flöte, Oboe und Klarinette singen Zauberlieder; voll Kraft und Wucht triumphiert das Blech, die Pauken sind völlig aus ihrer sonstigen polternden Sklaverei erlöst — und die Orgel, sie, die Königin der Instrumente, ist auch die Königin in dem Orchester dieses Kirchenwerks. Die kontrapunktische Kunst des Requiems beruht auf dem ehernen Fundament, das Verständnis und Verehrung J. S. Bachs dem Komponisten geschaffen haben, aber die glitzernde, blühende Pracht des Gewands, in das er sein Werk gekleidet hat, ist modern: klassische Grundlage und Gestaltung, romantische Färbung und Ausgestaltung. Und so steht denn dieses Requiem inmitten des Mozartischen und des Berliozschen: es hat mit dem einen die Klarheit und Strenge des Aufbaues, mit dem andern die Glut der Leidenschaft und Farbenpracht des Ausdrucks gemein.

Händels Messias in neuer Ausgabe.

Im Jahre 1902 wurde die von *Chrysander* bearbeitete Partitur von Händels Messias herausgegeben. Der berühmte Händelforscher hatte selbst noch die Korrekturen seines Werkes gelesen, die Fertigstellung desselben zu erleben war ihm aber nicht vergönnt. Nun liegt uns auch ein Klavierauszug, welcher auf Grund von *Chrysanders* Händelforschungen und im Anschluß an die obengenannte Partitur von *Max Seiffert* im Verlage von Breitkopf & Härtel herausgegeben worden ist, vor. Das von *Chrysander* geforderte Orchester besteht aus Streichern, Oboen, Fagotten, Trompeten, Posaunen, Pauken, Cembalo (Flügel), Orgel und event. Harfe. Die Holzinstrumente sind chorisch zu besetzen, damit sie den Streichern und dem Chore die Wage halten können. *Seiffert* verlangt in der Vorrede zum Klavierauszug, daß auf je zwei Sänger ein Instrumentalist kommen soll, also auf 100 Sänger 50 Spieler, nach unserer Erfahrung etwas reichlich viel Spieler. Der vorliegende Klavierauszug enthält nur 140 Seiten Noten in gutem, klarem Stich. Schon hieraus kann der Kundige ermessen, daß bedeutende Kürzungen vorgenommen worden sind. Vom Orchesterspiel bringt er nur das Grave, das längliche Allegro moderato bleibt weg. Ebenso fallen die 9 Einleitungstakte zur Tenorarie: »Alle Tale macht hoch erhaben«, die Arien »Doch wer wird ertragen den Tag« lerner »Du fährst auf gen Himmel«, die *Händel* für die verschiedensten Stimmlagen bearbeitet hat, und anderes weg. Für das Solo: »Und siehe der Engel des Herrn« ist die kürzere Fassung gewählt. Dem II. Teile kommen einige Streichungen ebenfalls sehr zu statten. Der Chor: »Ihr Schall geht aus« wird zu Gunsten des kleineren Tenorsolos mit demselben Texte aufgegeben. Nach diesem folgt sofort die Riesenbaßarie »Warum toben die Heiden« und dieser, nach einigen Recitativtakten, das grandiose Halleluja. Daß auch der III. Teil gekürzt ist, wird jeder als Wohltat empfinden, der die Besucher einer Messiasaufführung nach dem Halleluja beobachtet hat. Nach dem vorliegenden Klavierauszug bringt dieser Teil im wesentlichen nur noch die köstliche Arie: »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt«, das prächtige Baßsolo: »Die Tromba erschallt« und den Schlußchor: »Würdig ist das Lamm.« Natürlich hat *Seiffert* auch innerhalb der einzelnen Nummern wohltätige Kürzungen angebracht, so in der Arie »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt«, »Wohlauf, wohlauf frohlocke«, im Pastorale usw.

Durch diese Ausschaltung von weniger wirkungsvollen Sätzen haben sich die Herausgeber kein geringes Verdienst erworben, sie schützt den Hörer vor Ermüdung und macht Striche von seiten des Dirigenten, die oft nicht sehr geschickt ausfallen, unnötig. —

Für die einzelnen Arien und Chöre sind immer die wirkungsvollsten Fassungen gewählt. So erscheint die Arie: »Er weidet seine Herde« als Wechselgesang: die Altistin singt den I. Teil in F dur, die Sopranistin den 2. in B dur, eine Fassung, wie sie bereits *Händel* zugelassen hat. Den großen Chor »Denn es ist uns ein Kind geboren« läßt der Klavierauszug in seiner ersten Durchführung von Solisten singen. Erst beim Worte »Wunderbar« tritt der Chor ein. Sodann singen 3 Chorstimmen, dann voller Chor, Halbchor, voller Chor. Auf diese Weise werden riesige Steigerungen erzielt. Gleich wirkungsvoll muß sich auch der herrliche Chor »Ehre sei Gott« gestalten, wenn die Vorschriften des Klavierauszugs beachtet werden.

Bei jeder Nummer des Klavierauszugs wird die Orchesterbesetzung angegeben. Man kann aus dieser Angabe den Schluß ziehen, daß für den Orchesterklang durch Orgel und Cembalo immer der nötige Untergrund geschaffen ist.

Durch genaue Angabe der Vortragszeichen, Phrasierungsbogen wird das Einstudieren der Gesänge wesentlich erleichtert. Die Vorschriften für die Ausführungen der Sologesänge beweisen, daß ein Gesangskundiger sie gegeben hat. Freilich ist auf diesem Gebiete der Klavierauszug geradezu revolutionär.

In dem Bestreben, *Händel* nach allen Seiten hin gerecht zu werden, sind den Melodien Ausschmückungen zu teil geworden, von denen man voraussetzt, daß sie von den Sängern zur Zeit *Händels* ebenso ausgeführt worden sind. Wie da oft große Verschiedenheiten erwachsen mit dem bisher Gebräuchlichen will ich an einem bekannten Beispiele zeigen. Die Arie: »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt« hat im Klavierauszug folgende Stellen:

und daß er__ er - scheint

Die Wiederholung des Anfangs lautet:

p dolce

Ich__ weiß, daß mein Er - lö - ser

Der Schluß des 1. Teils:

rit. poco — f breit

Welt__ in__ die - ser Welt

Der Mittelsatz beginnt:

mp

Wenn Ver - we - sung mir__ gleich dro - het

Daran setzte es:



Am Schlusse:



Durch diese Art der Ausführung fällt manches Steife und Unbeholfene weg, aber wenn man bedenkt, daß damit ein Kampf gegen Altes und Liebgewonnenes geführt wird, so darf man schon annehmen, daß gerade hier der neuen Ausgabe Gegner erwachsen werden, mindestens unter den »Alten«. Jungdeutschland wird sich vielleicht desto eifriger dem Neuen zuwenden. **Rabich.**

Monatliche Rundschau.

Barmen. Unsere dieswinterliche Konzertsaison bot eine Fülle von prächtigen Veranstaltungen. Wenn ich mir nun in den folgenden Zeilen die Aufgabe stelle, einen Überblick über dieselben zu geben, so kann derselbe des beschränkten Raumes wegen natürlich nur sehr kurz sein. — Unser städtischer Singverein stellte unter Leitung des Kgl. Musikdirektors *Rich. Stronck* im 1. Konzert Beethovens »Fidelio« auf die Konzertbühne, ein Unternehmen, bei dem das Musikalische, sobald die Solopartieen gut besetzt sind, jedenfalls besser wegkommt als im Theater; und so war diese Aufführung — mit Frau *Ida Krzyzanowsky-Doxat* und *Paul Kalisch* in den Hauptrollen — eine gans vorzügliche. Im 2. Konzert kam Händels »Judas Makkabäus« an die Reihe. Hier zeigte besonders der Chor sein prächtiges Stimmmaterial und eine gute Schulung. Das 3. Konzert brachte Schumann's »Faust-Scenen«, in denen Chor und städtisches Orchester gleich gute Leistungen boten, während unter den Solisten *Hedy Brügelmann*-Köln (Sopran) und *Alb. Jungblut*-Berlin (Tenor) hervorragten. Das 4. Konzert am 30. Januar feierte *Hektor Berlioz* durch eine vortreffliche Wiedergabe seiner Sinfonie-Fantastique; daneben stellte sich die jugendliche Geigenvirtuosin *Miſs Elsie Plaifair* dem hiesigen Publikum vor und erntete rauschenden Beifall. Eines solchen durfte sich im 5. Konzert Fräulein *Paula Szalit* aus Wien erfreuen, welche im Vortrag des Konzert in E moll für Klavier und Orchester von Fr. Chopin zeigte, daß sie trotz ihres jugendlichen Alters bereits eine nach allen Seiten fertige Künstlerin ist. In diesem Konsert gab es ferner eine bis zum letzten Akkord brillante Wiedergabe von Liszt's Faust-Sinfonie, in der Musikdirektor *Stronck* sich als routinierter Orchesterdirigent bewährte. Das 6. Konzert am 26. Märs brachte das »Requiem« von *G. Verdi.* Die Aufführung seugte von einer äußerst sorgfältigen Vorbereitung, das Orchester hatte einen ausgeseichneten Tag, das Solisten-Quartett — Frau *Grumbacher de Jong*, Fräulein *Hertha Dehmlow*, *Ludwig Heſs* und *A. van Eweyk*, sämtlich aus Berlin — bot besonders im Agnus Dei und Lux aeterna echt künstlerische Leistungen. Der allgemeine Konzertverein-Volkschor ist im Reigen der Konserte mit 8 Doppelkonzerten vertreten. Er hat es in den 7 Jahren seines Bestehens bereits auf 86 Aufführungen gebracht, die sich einer stets wachsenden Beliebtheit beim Publikum erfreuen. Das hat seinen Grund in dem enorm billigen Preise (8 Konzerte 9 bezw. 3 M) und in den Solisten, von denen man sich wegen der Freigebigkeit des Vorsitzenden das Beste vom Besten verschreiben kann. Die Leistungen des Chores und des Volkschor-Orchester — das städtische Orchester ist unter eigentümlichen Umständen in den Bann getan worden — waren nicht immer ganz einwandfrei. An Oratorien durften wir Haydns »Schöpfung«, Mendelssohns »Paulus« und Schumanns »Paradies und Peri« hinnehmen, dazu kommt im letzten Konzert (Ende April) Haydns »Die Jahreszeiten«. Außerdem hörten wir Bruchs »Frithjof«, gesungen vom Barmer Sängerchor, der aucb wie der Volkschor unter Leitung des Kgl. Musikdirektors *Karl Hopfe* steht. Die andern Konzerte waren den Solisten und dem Orchester gewidmet. Wir bewunderten in der 2. Aufführung Professor *Joachim*-Berlin, in der 5. Professor *Hausmann* (Cello), in der 6. *Eduard Rifsler*-Paris (Klavier); alle drei Künstler ernteten Stürme des Beifalls. An größeren Orchesterwerken hörten wir die Uraufführung von *Max Bruchs* »Russischer Suite«, die viel Anklang fand; die Rheinische Sinfonie Es-dur von *Schumann*; *Lachners* »Zweite Orchestersuite« E moll u. a. Musikdirektor *Karl Hopfe* brachte alles fein und abgeklärt heraus, so daß man seine Freude daran haben konnte. — Der Barmer Lehrer-Gesangverein, aus einem Männerchor, Frauenchor und gemischten Chor (letzterer 200 Stimmen) bestehend, widmet sich gans dem a capella-Gesang und füllt damit eine fühlbare Lücke in unserm Konsertleben aus, da wir sonst keine weltlichen Lieder für gemischten Chor zu hören bekämen. Unter Leitung des Kgl. Musikdirektor *Rich. Stronck* bot er in 2 abwechselungsreichen Konzerten Bachsche Choralsätze, Lieder von Schumann, Schubert, Beethoven, Mendelssohn, Schwartz, Kremser usw. — Der Quartettverein sang unter *Otto Wickes* Leitung am Buß- und Bettage Liszts »Legende von der heil. Elisabeth« und am Palmsonntag im 33. Volksunterhaltungsabend Mendelssohns »Elias«. Der nicht sehr starke Chor bot achtunggebietende Leistungen. — Unser unstreitig bester und leistungsfähigster Männerchor, der »Oberbarmer Sängerhain«, hob in seinem 1. Konserte eine Arbeit seines genialen Dirigenten *Karl Hirsch* aus der Taufe, eine Bearbeitung von Karl Löwes »Fridericus Rex« für Männerchor und Orchester, die vollen Beifall fand und größeren Männerchören zur Aufführung warm empfohlen werden kann. Über *Hirschs* Volkslieder-Konsert ist schon in voriger Nummer berichtet worden. — Von den mancherlei Kammermusik-Aufführungen sei nur die hervorragendste, die des berühmten Brüsseler Streichquartetts erwähnt, in der wir in vollendeter Ausführung das Streichquartett Op. 59 Nr. 2 E moll von Beethoven, das Klaviertrio Op. 99 B dur von Schubert und das grandiöse Klavierquintett Op. 44 Es dur von Schumann hinnehmen durften. Der Klavierpart war bei Direktor *Stronck* gut aufgehoben. — Der frühere Kapellmeister unseres städt. Orchesters *Hans Maier* gab mit Frau *Ellen Saatweber-Schlieper* 5 Sonatenabende für

Geige und Klavier, in denen u. a. Beethovens G dur Op. 30 Nr. 3, Brahms A dur Op. 100, Beethovens C moll Op. 30 Nr. 2, B. O. Kleins G dur Op. 10 (ein sehr beachtenswertes Werk) u. a. gespielt wurden. Beide Ausführende zeigten sich als Künstler ihres Instrumentes. — Ich könnte noch erwähnen die Darbietungen unserer Kammermusik-Vereinigung, diejenigen unseres städt. Orchesters; es mag jedoch für dieses Mal genug sein.

Friedr. Finkentey.

Berlin, 10. April. Fünf Aufführungen der Matthäus- und eine der Johannis-Passion, daneben Perosis Oratorium »Die Auferweckung des Lazarus«, das ist doch gewiß selbst für die Karwoche genug der geistlichen Musik. Zwei der erstgenannten Aufführungen waren als volkstümliche bezeichnet und namentlich für »Arbeiter« gedacht. Man zahlte 40 Pf. Eintritt und bekam dann noch ein Textbuch. Das ist gar edel geplant, scheint mir aber doch nicht die rechte Art, dem »Volke die Kunst zu vermitteln«. Man täuscht sich in der Annahme, das umfangreiche und kunstvoll gearbeitete Werk bereite der ungelehrten Menge einen rechten Genuß. Wer sich die Mühe gibt, ihre Mienen während der langen Aufführung zu studieren, der liest darin erst Neugier, dann Staunen, dann Abgespanntheit, dann Langeweile. Von Ergriffenheit ist kaum einmal, von lebhafter Anteilnahme vielleicht nur bei einigen dramatischen Stellen und bei dem a capella gesungenen Chorale etwas zu spüren. Ich glaube, daß die für unser Empfinden so seichte Passionskantate *H. Grauns*, »Der Tod Jesu«, für das »Volk« zunächst das Geeignetere wäre. — *Don Lorenzo Perosis* »Lazarus«, unter Herrn *Pfitzners* Leitung am Karfreitag im Theater des Westens aufgeführt, erschien noch dürftiger als vor 5 Jahren, wo es auf Kaisers Befehl in der Königlichen Oper zum erstenmale bei uns zu Gehör gebracht wurde.

Schon während der Krankheit des nun leider gestorbenen *Jos. Rebiček* leiteten Gastdirigenten das Philharmonische Orchester an seiner Stelle. Der interessanteste — ich sage nicht, der bedeutendste — war *Siegfried Wagner*, der Beethoven und Vater Richard, in echt musikalischer Weise empfunden, zu Gehör brachte. Man muß ihm als Kapellmeister alle Anerkennung zollen. Als Tonsetzer konnte er uns auch diemal nicht in seinen Bann ziehen. — *Eugen d'Albert*, der an derselben Stelle erschien, erntete wieder als warmblütiger Klavierspieler und als Komponist lebhaften Beifall. Seine Gattin, eine Sängerin mit wohlgeschulter und ausdrucksvoller Stimme, trug seine vier neuen Lieder vor. Lieder mit Orchesterbegleitung. Es ist des schaffenden Künstlers Recht, neue Formen zu bilden. Ich betrachte nun diese neuen Gebilde nicht mehr als Lieder, sondern als Klangdichtungen, in denen die Singstimme die Deuterin des Inhaltes ist und zugleich ein neues Instrument des Orchesters bildet. Von dem Gesichtspunkte aus gefielen die Nummern, welche sich etwas der alten Liedform näherten und das Auditorium deshalb wahrscheinlich besonders ergötzten, mir am wenigsten. Denn was ein Ding sein soll, das muß es ganz sein. — Auch in der Philharmonie war es, wo der Knabe *Franz v. Vecsey* auf Veranlassung der Kaiserin ein Wohltätigkeitskonzert gab, zu dem der Eintritt 20 M betrug. Es war erstaunlich, wie sein Geigenton trug. In dem weiten Raume kommt das Instrument namhafter erwachsener Violinisten nicht zu gleicher klanglicher Geltung. Und dann machte ich die Bemerkung, daß der kleine Mensch die Musik noch vollständiger empfindet, als er sie ausführt. Bei aller seiner Fertigkeit laufen doch Unvollkommenheiten in der Tongebung und im Klange mit unter. Aber es liegt eben an seiner noch nicht ausgebildeten physischen Kraft, wenn ihm nicht alles gelingt. Er scheint die Mängel aber zu fühlen, wie ich das z. B. aus dem Vortrage des Bachschen Air schließe, wo er auf die Saiten drückte, um einen großen Ton zu erzielen, wodurch er dann freilich nur einen flachen erreicht. — Daß man ihm am Schlusse neben dem Kranze auch ein Kästchen — anscheinend mit Spielzeug — überreichte, war albern. — Herr *Herm. Zilcher* ließ uns seine neue Sinfonie (A dur) hören, die zwei Sätze und ein Intermezzo hat. Es ist nicht viel Erfindung darin, und wie das »arabische« Tanzzwischenspiel dahin kommt, ist schwer zu sagen. Dieses gefiel besonders wegen seiner Instrumentation, die aber von Weber, David, Bizet, Délibes unschwer zu lernen war. Ein Geigenkonzert Silchers spielte *A. Petschnikow*; es könnte sich schon, damit man das 2. Bruchsche seltener hörte, in den Konzertsaal einhürgern. Gelungen waren mehrere Lieder des Tonsetzers, die Fräul. *Julia Culp* wundervoll sang. Was mich bei der vielgepriesenen *Lula Gmeiner* nie zum vollen Genießen kommen läßt, der gaumige Ton und die gespreizte, anspruchsvolle Vortragsweise, das ist bei dieser tief empfindenden germanischen Sängerin nicht vorhanden.

Um auch eines seltsamen Konzerts zu erwähnen, gedenke ich dessen, in dem der Klappenhorn- (cornet à piston) Bläser *Chambers* mit dem Posaunisten *Plaß* auftrat. Sie bliesen erst einzeln, dann vereint und zwar das Miserere-Duett aus dem Troubadour. Das Horn war Leonore, die Posaune war Manrico.

Zum Vorteil ihrer Pensionskasse gab das Philharmonische Orchester unter *A. Nikisch* ein letztes Konzert. Leider war es nicht sehr zahlreich besucht. Warum stellte man auch ein solches Programm auf? An der Spitze stand die Manfred-Ouvertüre, am Ende Tschaikowskis gar zu oft vorgeführte h moll-Sinfonie. Seine Musik zum »Hexenliede« — sie ist ja an sich bedeutend genug — leitete *Max Schillings* selbst. Dr. *L. Wüllner* deklamierte die Dichtung in das Tonstück hinein. Mir ist's immer, als könne ein Mensch nicht wahrhaft musikalisch sein, dem es möglich ist, ohne die größte Pein einem Tonstücke zuzuhören, in das beständig hineingesprochen wird. Gebundene und freie Bewegung, bestimmte und unbestimmte Tonhöhe gleichzeitig, dazu unvermittelt nebeneinander hinlaufender Gedanken- und Empfindungsinhalt — ich meinerseits sehe darin kein Kunstwerk.

Dänische Sänger holten sich bei uns am 2. Ostertage in einem Konzerte Lorbeeren, nämlich ein Teil des Kopenhagener Cäcilienvereins, der sich als Madrigalchor unter seinem Leiter *Frederik Rung* ausgebildet hat. Er besteht aus 25 Damen und 16 Herren. Alle besitzen klangvolle Stimmen. Die Soprane haben eine gewisse angenehme Herbheit, die Tenöre quetschen nicht, die Bässe sind nicht stumpf. Allen fließt der Ton leicht aus der Kehle. Prächtig wirkt ihr straffer Rhythmus, wohltuend die saubere Intonation. Der Text — sie sangen meist dänisch — wird sorgfältig behandelt und bleibt im schnellsten Zeitmaße deutlich. Meist alte, aber auch neue Sachen enthält ihr Programm, teils für Frauen-, teils für Männerstimmen, teils für gemischten Chor. — Wie ungemein wohltuend wirkte dieser vortreffliche Kunstgesang hier bei uns in der Männergesangsblütenzeit!

Rud. Fiege.

Dessau, den 21. März 1904. Der liebenswürdigen Einladung der herzoglichen Intendanz der Dessauer Hofkapelle und des Hoftheaters gerne Folge gebend, begab ich mich von Leipzig hierher, um dem durch die erste

Aufführung der »Adria«-Sinfonie von *Mikorey* ausgezeichneten 7. Abonnementskonzert der Hofkapelle beizuwohnen.

Das Programm hätte für den Fremden nicht interessanter sein können: es enthielt an Orchesterwerken nur Kompositionen von Dessauer Kapellmeistern und bot damit eine Art Anschauungsunterricht über den Entwicklungsgang der berühmten Kapelle. Der erste Teil wurde durch die Ouvertüre zur »Braut von Messina« von *Friedrich Schneider* († 1853) eingeleitet, ein Werk, das man außerhalb Dessaus wohl kaum zu hören Gelegenheit hat. Nicht ganz mit Recht: man macht sich von *Schneider* vielleicht deshalb eine zu geringe Vorstellung, weil er als Musiktheoretiker berühmt ist und man — trotz Rameau und Tartini, um nur zwei Namen zu nennen — nur ungern an die produktive Schaffenskraft der Theoretiker glaubt. Das Werk ist von poetischer Stimmung getragen und von hoher Formvollendung, ist also jedenfalls nicht unwert aufgeführt zu werden, wennschon man vielleicht sagen muß, daß derjenige an Überblick über die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts nichts verliert, der es nicht kennt, so daß sich von diesem höheren Standpunkte aus dem allmählichen Verschwinden der Werke *Schneiders* aus der lebendigen Musikübung mit Fug nicht widersprechen läßt. Immerhin ein sehr bedeutendes und interessantes Werk! Als Mittelstück wurde *Klughardts* bekannte Konzertouvertüre Op. 45 gegeben — deren Bedeutung an die der *Schneider*schen Ouvertüre nicht heranreicht. Vor und nach dieser *Klughardt*schen Ouvertüre sang *Else Westendorf* mit überlegenem Vortrag und guten Stimmitteln einige Lieder. Und nun kam die »Adria«-Sinfonie des gegenwärtigen Dirigenten der Dessauer Hofkapelle, des im Jahre 1873 in München geborenen *Franz Mikorey*, an die Reihe.

Die Sinfonie stellt, um dies Gesamturteil vorwegzunehmen, eine Bereicherung unseres Konzertrepertoires dar. Sie ist mit jugendlicher Frische, mit echt modernem, d. h. in unsern Tagen für junge und fortschrittlich gesonnene Menschen in der Luft liegendem Geiste geschrieben und zwar unter Verwendung des gesamten technischen Apparates, den wir als Erben der geschichtlichen Entwicklung überkommen haben. Eines sei sogleich hervorgehoben. Unwillkürlich denkt man, wenn von einem jungen deutschen Orchesterkomponisten die Rede ist, an *Richard Strauß*. *Mikorey* unterscheidet sich von *Strauß* jedoch durch das Unterlassen aller Gewalttätigkeit, beziehe sie sich auf den Rhythmus, auf die Instrumentierung oder worauf immer, sowie durch das Fehlen jeder krankhaften Erregbarkeit. Und diese Wahrung der Schönheitsgrenze, die von *Wagner* so eindringlich — und merkwürdigerweise von den Wagnerianern so wenig beachtet! — und oft gepredigt wurde, muß als großer Vorzug angesehen werden.

Das Werk zerfällt in 4 Teile: Fahrt auf der Adria, Sturm und Ufer-Idyll, Ruhige See, Venezianische Phantasie. Es arbeitet mit riesigen Dimensionen. Die ganze Sinfonie dauerte etwa 65 Minuten. Das Werk enthält Programmmusik, ja! Aber eine Art von Programmmusik, mit der sich auch der prinzipielle Gegner dieser Kunstrichtung befreunden kann: es ist nämlich nicht eine Dichtung, ein Programm, Gedanke nach Gedanke in Musik gesetzt worden, sondern es ist eine vorhandene poetische Stimmung folgerichtig musikalisch entwickelt worden, und dieser an sich folgerichtigen musikalischen Entwicklung ist zum leichteren Verständnis des Hörers eine Nachdichtung angepaßt worden. Man könnte also hier mit gleichem Rechte von Programm-Dichtung reden, d. h. von einer Dichtung, die auf ein musikalisches Programm gemacht worden ist. Hier und da, aber zu selten, um den Eindruck der Originalität abzuschwächen, stört eine Wagner-Reminiscenz, am häufigsten vielleicht im 1. Teil, der hier und da stark an »Heil, König Marke, heil!« anklingt. Aber — wer von uns vermag sich *Wagner* zu entziehen? Und aus der Musik *Mikoreys* spricht eine Individualität.

Man wird gut tun, die Aufmerksamkeit auf die weitere Entwicklung des Komponisten zu lenken, und unsere Konzertdirektionen werden einen guten Griff tun, wenn sie für die nächste Saison die »Adria« erwerben!

Das Werk ist vollständig einmal 1899 auf ausdrücklichen Wunsch des *Fürsten von Thurn und Taxis* in Regensburg aufgeführt worden, Bruchstücke davon u. a. in München (im Orchesterverein 1894, dem Entstehungsjahr des 4., zeitlich ersten Teiles) und Prag (1897, 1. Satz). Es hatte in Dessau den wohlverdienten starken, ja einen sensationellen Erfolg. M. Arend.

Hamburg. Ein außerordentlich reicher das Vielseitigste bietender Februar liegt hinter uns und auch das erste Drittel des März hat so viele Konzert-Aufführungen gebracht, daß es unmöglich erscheint, alles Wichtige in einer kurzen Übersicht eingehend zu berühren. Der Anciennität gebührt das erste Wort, und so rede ich zuerst vom achten und neunten Konzert der Philharmonie, die unter Leitung des Herrn Prof. *Barth* Interessantes brachten. Sie fanden am 19. Februar und 4. März statt. Das achte Konzert wurde gemeinschaftlich mit der Singakademie gegeben. Es begann mit J. S. Bachs Kantate »Nun ist das Heil und die Kraft« und endete mit der hochinteressanten »La vita nuova« von Wolf-Ferrari. War auch die Aufführung des Bachschen Werkes nur mäßig, so gelang die Komposition des zuletzt genannten Komponisten dafür um so besser. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man diese sich auf gründliche Einübung stützende Vorführung als glanzvoll bezeichnet. Die Komposition interessiert in hohem Grade durch die Vertiefung in die unserm heutigen Denken und Empfinden fernliegende Dichtung des großen Dante. Kunst der Arbeit, Schönheit der Melodie und Reichtum in der Gestaltung sind die Merkmale einer hervorragenden mit dem Herzblut geschriebenen Schöpfung. Ein kleiner Schatten fiel auf die Wiedergabe durch den Gesang der Solisten Frl. *Stägemann* und Herrn *Loritz*. Die Leipziger Sängerin schien diesmal weniger disponiert, wie dies auch die zwischen Bach und Wolf-Ferrari gesungene Arie »Welche Labung für die Sinne« aus Haydns »Die Jahreszeiten« bewies. Der sonst so treffliche Künstler Herr *Loritz* faßte die Partie zu sentimental auf. Das neunte Konzert brachte eine Brahmsfeier. Sie begann mit der E moll-Sinfonie und endete mit der akademischen Fest-Ouvertüre. Zwischen diesen Hauptwerken standen zwei Menuette aus der D dur-Serenade Op. 11, Lied- und Duettvorträge des Ehepaares Dr. *von Kraus*. Die genannten Solisten, denen man in Hamburg mehrfach in Konzerten begegnete, entsprachen diesmal leider nicht den gehegten Erwartungen. Diese Brahmsfeier, deren Orchesterteil vorzüglich gegeben wurde, war vermutlich vom Dirigenten angeregt in Anbetracht seines mit Abschluß der Saison erfolgenden Rücktritts als Dirigent der Philharmonie. Dem Künstler wurde an jenem Abend in den reichen Beifallsspenden, die den Vorträgen galten, die Überzeugung ausgesprochen, daß man ihn ungern nach der nunmehr zehnjährigen Wirksamkeit scheiden sieht. *Barth* hat seine Demission selbst gegeben, wird aber die Sing-Akademie nach wie vor weiter hohen Zielen entgegen führen. — Im dritten Volks-Konzert des »Verein Hamburgischer Musikfreunde«

am 25. Febr. erschien die talentvolle in Hamburg wirkende Pianistin Frl. *Frieda Reker* in Schumanns A moll-Konzert und einigen Solostücken. Daneben erfuhren Beethovens Pastoral-Sinfonie, Goldmarks Ouvertüre zu dem indischen Märchen »Sakuntala« und zwei Ballettsätze aus »Aline« von Monsigny unter Prof. *Barth* eine vortreffliche Wiedergabe. — Das sechste und siebente Fiedler-Konzert am 15. Febr. und 7. März enthielten wie die früheren wieder viel Vorzügliches. Nicht nur die Novitäten, Werke von Arnold Krug und Glazounow, auch die andern Orchesterwerke, Sinfonien von Haydn und Mozart, Strauß' »Don Juan« und Brahms' Haydn-Variationen wurden in genialer der Bedeutung des Dirigenten entsprechender Weise zu Gehör gebracht. Krugs sinfonisches Tongedicht »Kerkerscene aus Goethes Faust«, aus dem Manuskript, unter Leitung des Komponisten dargeboten, ist ein interessantes, auf modernem Boden stehendes Kunstwerk, das seinem Schöpfer zur Ehre gereicht. Die musikalische Vertonung bringt neben dem Anlehnen an zeitgenössische Vorbilder manches Eigenartige. Die ebenfalls als Premiere vorgeführte Sinfonie No. VII des hervorragenden russischen Komponisten gründet sich auf das Thema der Quinte. Sie ist feinsinnig musikalisch und auch in Bezug auf Neuheit von unverkennbarem Werte. Glazounow ist ein Meister des Kontrapunkts; hierfür spricht namentlich das Finale in der genialen Verkettung der Motive. Die jugendliche Virtuosin Frl. *Paula Szalit* und Frau *Lula Mysz-Gmeiner*, die Solisten beider Konzerte, fanden für ihre Vorträge wohlverdienten Beifall. — Nicht unerwähnt sei das diesjährige Benefiz-Konzert unsers verdienstvollen Kapellmeisters *Julius Laube*, am 23. Febr., dessen Programm sich vornehmlich aus Werken von Wagner zusammensetzte. Große Anziehung erweckten die Solovorträge der zweiten zur Zeit in der Bremer Oper engagierten Tochter des Dirigenten, Frl. *Elsa Laube*, einer begabten jungen Künstlerin, die mit ihren gediegenen Vorträgen eine sympathische Persönlichkeit verbindet. Herr *Laube* empfing wiederholt an jenem Abend reiche Zugeständnisse voller Wertschätzung seiner anerkannt tüchtigen Leistungen. — Dieser kurze Überblick über die hervorragendsten Orchester-Konzerte findet seinen Abschluß in dem Hinweis auf die diesjährige fünfte Aufführung der Berliner Philharmonie unter Prof. *Arthur Nikisch*. Sie brachte am 26. Febr. in mustergültiger Weise Schumanns D moll-Sinfonie und Strauß' »Also sprach Zarathustra«. Als Solistin lernte man in Frl. *Leonara Jackson* eine gediegene Violinvirtuosin kennen, die das außerordentlich schwierige Brahmssche Konzert in technisch abgerundeter Weise zu Gehör brachte. *Niksch* fand auch diesmal wieder spontane Beifallsbezeugungen; seine Straußdarlegung steht über jeder Kritik. — Es fanden in jüngster Zeit u. a. zwei hervorragende Männergesangs-Konzerte statt, von denen das erste am 12. Febr., gegeben vom »Hamburger Lehrer-Gesangverein« unter Prof. *Barth*, sich der Mitwirkung des Frl. *Maria Philippi* (Basel) erfreute. In der Vorführung des Requiem d moll von Cherubini und der Neuheit »Das Mädchen von Kola« unseres trefflichen hier als Kantor und Seminarlehrer wirkenden W. Koehler-Wümbach gab der vortrefflich geschulte Verein erneute Beweise gediegener Vortragskunst. Koehlers Komposition ist die verdienstliche Arbeit eines begabten Komponisten, der das musikalische Rüstzeug in allen Teilen beherrscht. Im Konzert der »Vereinigten Männer-Gesang-Vereine in Hamburg und Altona«, das unter Prof. *Krug* am 19. Febr. stattfand, erschien die Kleinkomposition in einer beträchtlichen Zahl von Liedern verschiedener Komponisten. Der angesehene Chormeister und Dirigent Herr *Rich. Dannenberg* veranstaltete mit seinem gemischten Chor am 16. Febr. ein Volkskonzert, in dem er die Komposition des Liedes von Händel und Bach bis auf die Gegenwart in einsichtsvoll chronologischer Beleuchtung darbot, unterstützt von der anmutigen Konzertsängerin Frl. *Hedwig Reichel* (Berlin). — Interessant war das zweite Abonnements-Konzert der »Altonaer Sing-Akademie« am 23. Febr., das unter Leitung des Herrn Prof. *Woyrsch* sich einer Reihe kurzer Chorkompositionen, unterbrochen durch Solovorträge der Herren *Lamand* und *Martin Oberdörffer*, zuwandte. — Am 4. März ging Hugo Wolfs »Corregidor« in künstlerisch vollendeter Darstellung zum erstenmal hier über die Bretter. Das interessante Werk, in dem sich Frau *Metzger-Froitzheim* und Herr *Weidmann* besonders auszeichneten, fand seines wenig dramatischen Inhaltes wegen nur geteilten Erfolg.

Prof. Emil Krause.

Leipzig. Das siebzehnte Gewandhauskonzert brachte von Orchesterwerken Händels Concerto grosso für Streichorchester (No. 10, D moll), Ouvertüre »Die Weihe des Hauses« (Op. 124) und Sinfonie (No. 5 C moll, Op. 67) von L. von Beethoven, das achtzehnte Konzert Ouvertüre »Sakontala« (Op. 13) von Goldmark und Sinfonie No. 1 D moll (Op. 44) von R. Volkmann; als Solisten traten auf in ersterem: Frau *Lilli Lehmann-Kalisch* mit einer Arie aus Mozarts Don Juan und Liedern, in letzterem: Herr *Eugen d'Albert* mit Beethovens Klavierkonzert (No. 4, G dur, Op. 58); im achtzehnten Konzerte, in *Bossi's* Werke »Das verlorene Paradies« (s. den voranstehenden Artikel) wirkten als Solisten Frl. *Elise Widen* aus München, Frau *Buff-Heddinger*, Herr *Mergelkamp* aus Leipzig und Herr *Loritz* aus München. Das Bußtagskonzert des Riedelvereins brachte Bachs »Huhe Messe« unter solistischer Mitwirkung des Fräulein *Gertrud Förstel* aus Prag, des Frl. *Agnes Leidhecker* aus Berlin, sowie der Herren *Ludwig Heß* aus Berlin und *Friedrich Plaschke* aus Dresden in gut vorbereiteter Weise zu Gehör.

Von besonderer lehrreicher Art war der von allen Leipziger Musiknotabilitäten (den Professoren C. Reinecke, G. Schreck etc.) besuchte Klavierabend des Herrn *Richard Buchmayer* im hiesigen Kaufhause am 27. Februar, in denen der Konzertgeber eine Reihe von Klavierwerken der Vor-Händelschen-Bachschen Periode: von *M. Weckmann* (1621—1674), *J. A. Reinken* (1623—1722), *John Bull* (1562—1628), *Christian Ritter* (um 1725), *C. Ferd. Fischer* (1670—1738), *Marais* (1656—1728), *Böhm* (1661 bis 1733), *Telemann* (1681—1767), *Marchand* (1669 bis 1732) etc. in vorzüglicher, stilgerechter Weise zum Vortrag brachte.

Daß Herr *Bossi* in Verein mit der Sängerin *Emilie Buff-Heddinger* am 29. Februar in der Alberthalle ein Konzert gab, in welchem sich der Veranstalter auch als vorzüglicher Orgelvirtuos vorführte, sei hier zur Vervollständigung des Musikbildes der letzten Woche mit erwähnt. — Das achtzehnte Konzert war durch den Besuch zweier illustren Persönlichkeiten: des Königs *Georg von Sachsen* und eines Königs im Klavierspiel »*Eugen d'Albert*« ausgezeichnet, welch letzterer L. von Beethovens Konzert No. 4 (G dur Op. 58) mit Kadenzen eigener Komposition vortrug. Die beiden Orchesterwerke bestanden in *C. Goldmarks* duftiger, poesievoller Ouvertüre zu Kalidasas »Sakuntala« und in *Rob. Volkmanns* kerngesunder D moll-Sinfonie (Op. 44). Von hervorragendem Interesse war die Vorführung des großen Chorwerkes »Das verlorene Paradies« von *M. Enrico Bossi* im neunzehnten Konzerte (s. die Mai-Nummer d. Bl.) — Im zwanzigsten Konzerte (10. März) hatte

das Orchester wieder Gelegenheit, seine Meisterschaft zu bewähren, und zwar in Cherubinis Ouvertüre zu »Anakreon«, sowie in Mozarts reizender Esdur-Sinfonie, vor allem aber in *Tschaikowskys* Sinfonie (No. 5, Emoll, Op. 64). Auseinander gehalten wurden diese Orchesterwerke durch folgende Gesangsvorträge in Scene und Arie »Abscheulicher, wo eilst du hin?« aus Beethovens Fidelio, und durch Lieder von Franz und Schumann, in denen sich die königl. Hofopernsängerin Frau *Martha Leffler-Burkhard* aus Wiesbaden als eine temperamentvolle, tüchtige Sängerin erwies. — Das einundzwanzigste Konzert eröffnete C. M. v. Webers mit höchstem Schwung und Feuer vorgetragene Oberon-Ouvertüre, auf welche — nach der von Frl. *Annie Krull* aus Dresden gesungene Freischütz-Arie »Wie nahte mir der Schlummer« — die eben so geistvolle wie düstere Tondichtung »Tod und Verklärung« (Op. 24) von *Richard Straufs* folgte. Hatte die vorgenannte Sängerin schon mit der Arie kein rechtes Glück, so wußte sich dieselbe auch durch den Vortrag der Lieder von F. Schubert und Schumann nur einen mäßigen Erfolg zu erringen, so daß die Schlußnummer des Konzertes: J. Brahms' Sinfonie No. 2 (Ddur, Op. 73) ausgleichen mußte, was die solistischen Gaben zu wünschen übrig gelassen. — Das zweiundzwanzigste — das letzte Konzert der Saison (den 24. März) zeichnete sich durch eine interessante Zusammenstellung des Programmes aus, indem zu Anfang wieder die erste, sodann die letzte (die neunte) Sinfonie des größten Meisters als Sinfoniker L. v. Beethoven brachte. Als in letzterer mitwirkende Solisten sind zu nennen: Frau *Emilie Buff-Hedinger* (Leipzig), Frau *Marie Hertzer-Deppe* (Berlin), Herr *Jaques Urlus* (Leipzig) und Herr *Franz Schwarz* (Berlin).

Auch der letzte Kammermusikabend im kleinen Saale des Gewandhauses (am 19. März) unter Mitwirkung der Herren *Carl Friedberg* aus Frankfurt a. M., Konzertmeister *Wollgandt*, *Hayde*, *Seebald* und Prof. *Klengel* enthielt nur Werke von Beethoven, und zwar: Streichquartette Fmoll (Op. 95) und Amoll (Op. 132), sowie Klaviertrio (Ddur, Op. 70, No. 1).

Und endlich — als »finis coronat opus« — im Charfreitagskonzerte (1. April) in der altberühmten Thomaskirche unter Professor *Nikisch* bewährter, umsichtiger Leitung und unter gesangssolistischer Mitwirkung der Damen Frl. *Helene Staegemann*, Frau *Adrienne Kraus-Osborne*, sowie der Herren *Jaques Urlus*, Dr. *Felix v. Kraus* und *Ernst Schneider*, Orgel: Herr Prof. *Paul Homeyer*: Bachs große Matthäuspassion. (Über Beethovens neunte Sinfonie und über Bachs Matthäuspassion vergl. das in No. V, Jahrg. 1899 über diese Werke Gesagte.)

Prof. A. Tottmann.

Bayreuther Bühnenfestspiele. Die beiden Zyklen des »Rings des Nibelungen«, sowie die »Tannhäuser«- und »Parsifal«-Aufführungen am 22. und 23. Juli sind bereits ausverkauft. Plätze zu Einzel-Aufführungen des »Parsifal« sind bis auf weiteres nur für die Aufführungen vom 7. oder 8. August, zu »Tannhäuser« für 1. und 4. August zu haben, für die »Parsifal«-Aufführungen vom 31. Juli, 5., 11., und 20. August dagegen nur im Zusammenhange mit der vorangehenden oder nachfolgenden »Tannhäuser«-Vorstellung.

Dessau. *Karl Bömly*, zuletzt Intendanzsekretär der Oper zu Frankfurt a. M., ist zum Direktor des Herzogl. Hoftheaters in Dessau ernannt worden und hat am 15. April die Leitung der Intendanz-Geschäfte übernommen; dem bisherigen Intendanzverweser und dramaturgischen Sekretär Dr. *Arthur Seidl* wurde der Professor-Titel verliehen.

— Breitkopf & Härtels Monatsbericht für März und April zeigt u. a. neue Lieder für eine Singstimme von *Brüggemann*, *Fielitz*, *Gretschaninow*, *Krug-Waldsee*, *Istel* an. Eine Einzelausgabe von »Nun sei bedankt, mein lieber Schwan« wird Tenoristen besonders interessieren. Chöre seien auf die Bachschen Kantaten: Freue dich erlöste Schar, Gottlob nun geht das Jahr zu Ende, Singet dem Herrn ein neues Lied, sowie auf den Chor »Hoch tut euch auf« aus Händels Messias und auf den Chor von Orlandus Lassus »Kommt mein Gespons« aufmerksam gemacht. Die neue instruktive Ausgabe von Beethovens Klaviersonaten enthält die Opera 22, 27, 79. *Hugo Riemann* veröffentlichte Stamitz, Joh., Op. 5 III, Orchestertrio Edur für 2 Violinen, Cello und Klavier.

— Prof. Dr. Hugo Riemanns Musik-Lexikon. 6. Aufl. (20 bis 24 Lieferungen à 50 Pf. Leipzig, Max Hesses Verlag.) Von den teils ganz neu hinzugekommenen, teils umgearbeiteten Artikeln der 2.—4. Lieferung seien nur die wichtigsten hervorgehoben: Avenarius, Ayres and Dialogues, Babell, J. G. Bernh. Bach, Joh. Christ. Bach, Joh. Ernst Bach, Alb. Bernh. Bach, R. Bacon, Gottl. Bachmann, Bachmetjew, Baïf, Balakireff, Balalaika, Baldwin, Ballade, Ballard, Ballet comique de la Royne, Bandura, Barbella, Barbier, Bartolini, Bartz, Bassani, Batka, Bäuerle, Bawr, Beauvarlet-Charpentier, Franz Beck, Anton Beer, Belajew, Bellanda, Bella, Belli, Bellinzani, Bemetzrieder, Benda, Benecken, Benndorf, Beresowski, Berlinische Oden, Math. Bernard, Bernardi, Bernhard, Bernhardt, Berteau, Bertin de la Doué, Besozzi, Bessel, Bibliothek, Bicinia, Binder, Birnstiel, Bitti, Blahoslav, Blaise, Blaramberg, Blavet, Blazek, Leo Blech, Bleichmann, Bleyer, Blon, Blumenfeld, Bobinski, Boccherini, Bodinus, E. Böhe, Böheim, Willy Böhme, Boismortier, Boltazzo, Bona, Boni, Bononcini, Bonporti, Bonvin, Bornhardt, Borntjanski, Bos, Bosch, E. Bossi, Boßler, Bottigliero, Brandukow, Braun, Brecher, Breitner, Brendler, Brescianello, Breuning, Briegel, Brink, Britton, Brode, Bronner, Brudien, Brunetti, K. Bücher usw.

— Der Kölner Tonkünstlerverein gab soeben einen kurzen Bericht über seine Tätigkeit im Jahre 1903/04 heraus. Besonders interessierte uns beim Durchlesen desselben die Aufführung von Palestrinas Missa Papae Marcelli. Der Verein zählt 136 Mitglieder.

— Am 22., 23. u. 24. Mai findet in Köln das 81. niederrheinische Musikfest statt, an welchem *Elgers* Oratorium »Die Apostel« zum ersten Mal in Deutschland zur Aufführung kommt.

— Das II. Bayerische Musikfest wird Pfingsten in Regensburg abgehalten. *R. Straufs* dirigiert Bruckners IX. Sinfonie, Liszts Graner Messe, die Eroika u. a. werden aufgeführt.

— Die diesjährige Tonkünstlerversammlung des Allg. deutschen Musikvereins (vom 27.—31. Mai in Frankfurt) weist eine größere Zahl neuer Komponisten-Namen auf. Hoffentlich steckt etwas dahinter.

— Die von Prof. *Kuhlmann* am Charfreitag geleitete Aufführung der Bachschen Matthäuspassion durch den Lambertkirchenchor in Oldenburg, in der an 360 Sänger mitwirkten, wird von verschiedenen Berichterstattern als eine musikalische Tat ersten Ranges bezeichnet.

— *Friedrich Schuchardts* Oper: »Die Bergmannsbraut« erlebte im Gothaer Hoftheater ihre Uraufführung und erzielte einen durchschlagenden Erfolg.

— Der Riedel-Verein zu Leipzig feiert im Mai dieses Jahres sein 50jähriges Jubiläum. Für die Feier ist folgendes Programm festgesetzt. Sonntag, den 8. Mai, vormittags 11 Uhr Fest-Aktus im großen Festsaal des Zentraltheaters. Abends 7½ Uhr: a capella Konzert in der Thomaskirche; u. a. Werke von Haßler, Schulz, Bach, Brahms, Draeseke. Montag, den 9. Mai, abends 6 Uhr: Christus von *Franz Liszt*. Orchester: Das Theater- und Gewandhausorchester.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



VIII. Jahrgang.
1903/04.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 9.
Ausgegeben am 1. Juni 1904.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Siegmund von Hausegger.

Von **Willi Gloeckner.**

Im Gebiete der Musik leben wir auch heute noch im Zeitalter der großen Persönlichkeiten, als welches man die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts im Vergleich zu der früheren bezeichnet. Auch nach dem Tode Wagners und Liszts ist die deutsche Musik in den berufenen Nachfolgern der beiden Meister ihrer Sendung im Jahrhundert auch der geistigen Demokratie getreu geblieben: Der allgemeinen Popularisierung und dem Einheitsmaße auch auf dem Gebiet der Kunst die inkommensurabele Größe eigenstarker Individualitäten entgegenzusetzen. Als Groß meister der Musik schließen sich Bruckner und Wolf den universalen Genien Wagners und Liszts an, ähnlich wie Beethoven und Schubert vor ihnen auf sie hinweisen: Unter den Lebenden vollzieht sich der Ausbau des Erbes der letzten Vergangenheit; aber über der Anerkennung dieser, ihrer historischen Aufgabe, sind wir oft zu sehr geneigt, den eigenen Wert eines Schillings, Pfitzner, Hausegger und selbst Rich. Strauß zu vergessen. Wir bedenken nicht, welch reicher wirklicher Schöpferkraft es (auch im Reproduktiven) bedarf, will ein Jünger unserer Großen ihr Werk wirklich weiterführen und die Schätze neuer Welten heben. Wir wissen nicht, daß die entwicklungsgeschichtliche Idee des Jahrhunderts, der siegreiche Subjektivismus, die Ausbildung der künstlerischen Persönlichkeit zum Ziel haben, und als Grundtatsache des Weiterbauens annehmen muß. Persönlichkeiten sind sie darum alle unsere sogen. »Modernen«; sie müssen es sein. Bei ihrer Erkenntnis liegt das Hauptgewicht nicht auf historischem Einschätzen oder gar Vergleichen, sondern auf der Verlebendigung des Begriffes einer Geschlossenheit, Ganzheit, Einheitlichkeit, des »In sich Ruhens«, wie es Eckermann vom Größten des 18. Jahrhunderts, von Goethe, rühmt. In diesem Sinne möchte ich nun, als eine echte künstlerische Persönlichkeit unserer Zeit, heute,



neben unserem R. Strauß, vor allem S. v. Hausegger anführen, somit von ihm als Künstler, und nicht speziell etwa von der Eigenart seiner Kompositionen oder seiner genialen Direktionskunst, reden. Denn im Künstler Hausegger selbst tritt die wundervolle Einheit, zwischen Sein und Können, die man mit Recht als Wahrhaftigkeit bezeichnet, am Anschaulichsten zu Tage: Zwischen Mensch und Künstler zeigt sich stets das geheimnisvolle Walten inneren Zusammenhanges; zwischen Werden und Gewordensein besteht nur ein gradueller und materialer Unterschied: Der Kern der Persönlichkeit ist Menschen angeboren. Zu seiner hohen musikalischen Begabung ward Hausegger jedoch ein hehrstes Gut gegönnt: der richtige Erwecker und Erzieher. Geboren zu Graz am 16. August 1872 wuchs Hausegger in stets lebhafter Beziehung zur Kunst im Elternhause auf. Die Musik wurde niemals sein Beruf, sie ist und war ihm stets bildende und notwendige Lebensmacht, niemals Tonspiel oder Wissenschaft. Die Mutter erteilte ihm im siebenten Jahre den ersten Unterricht, nach einem halben Jahre übernahm der Vater die völlige Ausbildung. *Friedrich von Hausegger* (1837—99)[1]) ist der eigentliche Erzieher und Lehrer seines Sohnes gewesen, und dies in dem weitesten Sinne, indem es die Aufgabe der Erziehung ist, die bewußte Empfindung und Veredelung aller in dem Zögling schlummernden Kräfte zu erwecken und bildend zu leiten, sie einander zu nähern und zu dem charakteristischen Ganzen, der Eigenheit, zu einen. Das einzigartige Beispiel eines modernen Künstlers, wie es uns Friedrich von Hausegger in seinem überlebenden Sohne gegeben, macht den großen Kunstgelehrten unserem Empfinden noch teurer und gibt ihm auch in diesem Fall eine allgemeine Bedeutung, die weit über die des Ausbauers der Musikästhetik hinausragt. Seine Grundsätze betreffend einer künstlerischen Erziehung und der Wichtigkeit der Musik als Erziehungsmittel deutschen Denkens und Fühlens hat Friedrich von Hausegger vielfach ausgesprochen am zusammenhängendsten in den »Gedanken eines Schauenden« (herausgeg. von *S. v. H. Bruckmann* 1904). Die Idee seines Erziehungsgedankens kann man auch praktisch die anschauliche nennen. Es galt auch in der Musik die Bildung des Seelenlebens durch die Kunst, nicht die Abrichtung eines musikalischen Mechanismus. So war es ein Grundsatz des Vaters, den Sohn den eigentlichen Unterricht nie als Zwang empfinden zu lassen. Die Betätigung in der Musik mußte s t e t s von seelischem Bedürfnis wachgerufen sein. Außerhalb der Stunden, die die technischen Übungen unter der anregenden Aufsicht des Vaters in sich schlossen, durfte der junge Hausegger spielen, was er wollte, auch wenn es als »zu schwer« erschien. Der geschichtliche Entwicklungsgang des musikalischen Ausdrucks war für Hauseggers Vater natürlich ausschlaggebend für den praktischen Lehrplan: er hieß der Weg vom Vokalen zum Instrumentalen.

Eine an vielen praktischen (schriftlichen) Beispielen geübte, bis ins Feinste gehende Entwicklung des tonlichen und rhythmischen Fühlens war das Ergebnis der ersten, natürlichen Erziehung; sie befähigte den jungen S. v. Hausegger sich auch die komplizierteste melodische und harmonische Tonfolge zu verlebendigen und niederzuschreiben, die verwickeltsten kontrapunktischen Formen nicht nur zu beherrschen, sondern auch wirklich zu verwenden. Erst von 1890 ab erhielt Hausegger weiteren Unterricht im Klavierspiel bei *Karl Pohlig*, zugleich Anweisung im Violin-, Partiturspiel und der Direktionskunst am steierischen Musikverein, dessen Leitung der Vater seit 1889 übernommen. Inzwischen hatte er das Gymnasium absolviert und die Universität bezogen, um Kunst, Literatur-Musikgeschichte und Philosophie zu studieren. Daß diese hohe allgemeine Bildung, deren bester Vermittler ja stets der große Vater gewesen sein wird, für die Heranbildung unseres Künstlers ein wichtigstes Moment war, liegt im Erziehungsgedanken F. von Hauseggers. Auch die materiale Erweiterung des Gesichtskreises, des eigentlichen »Lernens« war nur eine Befestigung und Vertiefung einer am eigenen Leibe erlebten »Ästhetik von Innen«, ein Verstehenlernen durch das Künstlerische, die *μουσική* im Sinne der Griechen. Auch daß Hauseggers produktive Tätigkeit früh einsetzt, ist klar. Seit seinem 10. Jahre, anfänglich unter dem Eindruck des Todes eines jüngeren Bruders, improvisierte er am Klavier, unter anderem den musikalischen Teil zu selbstgedichteten Dramen nach griechischen und römischen Sagen während der Aufführung durch Mitschüler. Die erste Niederschrift einer Komposition, einer noch sehr kindlichen Ouvertüre zu »Herakles«, stammt aus dem 11. Lebensjahre; eine Messe für gemischten Chor, Soli, Streichorchester und Orgel aus dem sechzehnten. Bei der Aufführung erregte das Werk des so jugendlichen Komponisten allgemeine Bewunderung. In das Jahr 1892 fällt die Komposition der selbst gedichteten Märchenoper »Helfried« (Aufführung mit sehr beifälliger Aufnahme 1893 unter *Pohlig* am Landestheater in Graz), in die Jahre 1892 und 1893 die Dichtung der humoristischen Oper »Zinnober« (nach *E. J. A. Hoffmanns* »Klein Zaches«), die 1898 unter *Straufs* in München bei außerordentlichem Erfolg zur Aufführung kam. Von 1894—1899 wirkten Hausegger Vater und Sohn gemeinsam segensreich im Grazer Richard Wagner-Verein. Durchnahmen des »Ringes« in Konzertaufführungen (jeden Abend ein Akt) galten als Vorbereitungen zu den Festspielen (1897 wirkte S. v. Hausegger bei diesen als musikalischer Assistent mit). Scenische Aufführungen von Rousseaus

[1]) Vergleiche Jahrgang 3 dieser Blätter: Erinnerungen an F. von Hausegger von *Arthur Seidl*.

»le devin du village« und Grétrys »l'epreuve villageoise« in eigener Übersetzung, resp. Bearbeitung bildeten hier ferner die wichtigsten Unternehmungen. 1895/96 Gastdirigent am Landestheater, wurde S. v. Hausegger später nach wiederholter gastweiser Leitung des Kaimorchesters in München von Dr. *F. Kaim* seinem berühmten Institute gewonnen. Die »Volkssinfoniekonzerte« und »modernen Abende«, die Hausegger von Januar 1900 bis März 1902 (in den beiden ersten Jahren gemeinsam mit Dr. *G. Dohrn*) daselbst veranstaltete, sind noch im Gedächtnis aller. Im Kaimsaal kamen die beiden großen sinfonischen Dichtungen, die Hauseggers Namen als Komponist jedem wenigstens bekannt gemacht haben, zur ersten Aufführung: Die 1896/97 entstandene prächtige dionysische Phantasie am 11. Februar 1899 und der Herbst 1899 vollendete Barbarossa im März 1900. Kurz nach der Aufführung der »Dionysischen« traf ihren Schöpfer der schwerste Verlust: der Tod des Vaters (23. Februar 1899), der somit den Siegeszug »Barbarossas«, der bis in die neue Welt drang, nicht mehr erleben sollte! Seit 1897 sind die bei Ries & Erler erschienenen »32 Lieder und Gesänge« entstanden. Im gleichen Verlag finden wir »Drei Hymnen der Nacht« nach *G. Keller* (Bariton und Orchester), »Drei Gesänge für Tenor und Orchester«, »Drei Männerchöre mit Orchester« (Schmied Schmerz, Neuweinlied, Totenmarsch) und zwei gemischte Chöre. Das Frühjahr 1903 brachte eine neue sinfonische Dichtung »Wieland der Schmied«. Ihre Aufführung steht neben der von 7 neuen »Liedern der Liebe«, nach Lenau (bei Forberg erscheinend), auf der Tonkünstlerversammlung in Frankfurt bevor. Bekanntlich weilt dort Hausegger seit Herbst 1903 als Dirigent der Museumskonzerte. Frankfurt hat durch ihn Aussicht erhalten, eine Kunststadt allerersten Ranges zu werden. Hauseggers ungeheuere Leistungen während des einen Winters zu würdigen, ist hier jedoch nicht meine Aufgabe. Zur Seite steht unserem Künstler nun seit einem Jahre die ihm ebenbürtige Gattin, *Hertha Ritter*, die Tochter Al. Ritters und Großnichte R. Wagners. Auf der Höhe des Lebens blickt Hausegger schon jetzt, obgleich erst im 32. Jahre, auf eine reiche Vergangenheit zurück. Wird ihm die geistige Jugend, als ein Resultat und erworbener Besitz auch der sicherste Unterbau für die »neuen Taten« seiner Mannesjahre sein, so ist es dem edlen Künstler doch von Herzen zu wünschen, daß sich immer mehr alle jugendliche Aufnahmefähigkeit und Bereitschaft um ihn schare, und somit das Publikum, das stets »wollen« muß, wenn wir an »deutsche Kunst« denken.

Wer kennt den Komponisten?

Eine Frage von **Hugo Riemann**.

(Schluß.)

No. 4 (**Menuett Es dur** mit 2 B-Klarinetten und 2 Es-Hörnern) fällt auf durch scharfe Kontrastierung des Ausdrucks von 2 zu 2 Takten; bezüglich der Instrumentierung genüge die Versicherung, daß auch hier (besonders im Trio) das gegenseitige Abnehmen der Motive und die komplementären Rhythmen mit wechselnder Farbe eine Hauptrolle spielen. Der Melodiefaden ist:



Das Trio dieses Menuetts hat einen auffallenden Polonaisenrhythmus und ist wohl geeignet, den Verdacht zu verstärken, daß Weber der Komponist wäre. Doch bleibe ich dabei, daß die ersten 9 Nummern entschieden einen und denselben Autor haben:



Noch stolzer und kräftiger ist der Charakter von No. 5 (**Menuett Es dur** mit 2 B-Klarinetten und

2 Es-Hörnern). Der erste Teil hält das Forte fest und beschäftigt die Bläser nur mit ein paar zwischen die Doppelgriffe der Violinen geworfenen komplementären Akkorden:



Der zweite Teil gibt der ersten Klarinette die führende Melodie, zerlegt aber im übrigen wieder das Ensemble in seine Elemente, läßt die Hörner vier Takte die Oktave b b[1] aushalten, imitiert zwischen 1. Violine und 2. Klarinette und stellt im Nachsatz Bläser und Streicher wieder als 2 Chöre gegenüber. Der Hauptfaden ist:



[1]) Vergl. mit diesen vier Takten den Anfang von Beethovens Bagatelle Op. 119 No. VII (es ist die Nummer, über welcher von der Hand des Kopisten in der 1. Violinstimme »d. B.« markiert ist):





No. 6 ist ein »Laendrer«, der seinesgleichen sucht (in Esdur, mit 2 B-Klarinetten und 2 Es-Hörnern). In sämtlichen drei Teilen kommt der Meister (es ist ein Meister) mit den beiden Harmonien Esdur und Bdur aus. Aus solchen Beispielen können unsere heutigen jungen Komponisten lernen, daß es nicht harmonischer Neuerungen bedarf, um Wirkungen hervorzubringen. Welche Beschaulichkeit, welches Glück in diesem ersten Teile! welche frappante Wirkung der Energie (so eine Art Trotz in harmloser Sache) in den f unisono Stakkato-Takten des zweiten Teils! und welch merkwürdiger Kontrast in dem pp Stakkato der ersten Violinen über dem bukolischen Horngange im dritten Teile! Ich kann nun wieder den Faden skizzieren.



Von der Schönheit des **Menuetts No. 7** (**Bdur mit** 2 B-Klarinetten und 2 Es-Hörnern) kann nur die volle Partitur einen Begriff geben. In welcher

sehnender Stimmung hebt es an, bringt schon auf den zweiten Takt einen leidenschaftlichen Akzent und stellt sofort zwei Takte kühner Entschlossenheit gegenüber; der Nachsatz wiederholt den Vorgang mit Ganzschluß statt Halbschluß. Mit überlegener Weisheit ist dabei jede Note erwogen, die den einzelnen Stimmen gegeben ist:



Heller Jubel herrscht im Vordersatz des zweiten Teils; daß der Komponist von No. 5 auch der von No. 7 ist, wird niemand bestreiten:



Das Trio führt wieder die Hauptmelodie durch die Einzelstimme:

Echte Volksmusik bringt wieder **No. 8**, ein »**Laendrer**« in **Bdur** (mit 2 B-Klarinetten und 2 Es-Hörnern). Daß diese Melodien schon vor diesem Stück existiert haben, möchte man kühnlichst behaupten. Aber wo? Trotz der überaus schlichten Natürlichkeit des ganzen Ländlers ist doch wieder die Rollenverteilung eine bewunderungswürdige und die Kontrastierungen der Dynamik zeigen wieder dieselbe Meisterhand. Von herzlicher Komik ist die Wirkung des Unisono (pp) im 2. Teil und von unnachahmlicher Grazie die staccato Violinbegleitung des Epilogs (3. Teil). Ich gebe nur die Melodie

Ländrer.

Die Schlußnummer der zweifellos demselben Autor zuzuschreibenden ersten neun Stücke ist ein **Menuett in Gdur** (mit 2 Flöten und 2 G-Hörnern). Dasselbe ist wieder so rein in den Farbenwirkungen und so frisch in der Erfindung, so reich in der Ausgestaltung, daß ich die Skizze noch einmal ausführlicher gestalten muß. Eines Kommentars bedarf dieselbe nach den vorausgehenden Fingerzeigen nicht mehr. Ich bitte nur immer wieder, auf die auffälligen Kontrastierungen in kurzem Abstande zu achten:











Für die beiden letzten Nummern genüge die Notierung des Anfangs:

Walzer (mit 2 Fl. u. 2 Corni in D).



Walzer (mit 2 Fl. u. 2 Corni in D.)



Wer kennt den Komponisten?

Goethes Balladen in Loewes Komposition.

Eine Erklärung des Tonsatzes

von **H. Draheim.**

Einleitung.

Die Ballade ist ein erzählendes Lied; sie gehört der Volksdichtung an, ist aber durch unsere großen Dichter zur Kunstdichtung erhoben. Im Jahre 1797, dem Balladenjahr, entschlossen sich Schiller und Goethe zu dieser Dichtungsart; während in Schillers Ballade ein ethischer Gedanke vorwiegt, Schuld wird gebüßt, Frömmigkeit belohnt, kommt in Goethes Balladen meist eine übersinnliche Macht zur Wirkung, des Menschen Seele empfindet, ja erblickt dämonische Gewalten und Gestalten.

Die Ballade ist zum Singen; so hat Loewe, indem er auch Goethes Balladen komponierte, ihnen nur das gegeben, was sie zu ihrer Ergänzung und Vollständigkeit bedürfen. Was zur Geschichte und kritischen Feststellung seines Tonsatzes gehört, das ist im Vorworte des 11. und des 12. Bandes der Gesamtausgabe von M. Runze auseinandergesetzt; wer Goethe-Loewe kennen will, muß dies gelesen haben. Hier handelt es sich nur um die ästhetische Erklärung, um die Beschreibung der Musik. Vorbild ist uns Lessing in seiner Beschreibung der leider nicht mehr auffindbaren Musik Agricolas zu Voltaires Semiramis. »Ich will es versuchen«, sagt er im 27. Stück der Dramaturgie, »einen Begriff von der Musik des Herrn Agricola zu machen. Nicht zwar nach ihren Wirkungen: — denn je lebhafter und feiner ein sinnliches Vergnügen ist, desto weniger läßt es sich mit Worten beschreiben; man kann nicht wohl anders, als in allgemeine Lobsprüche, in unbestimmte Ausrufungen, in kreischende Bewunderung damit verfallen, und diese sind ebenso ununterrichtend für den Liebhaber, als ekelhaft für den Virtuosen, den man zu ehren vermeint; — sondern bloß nach den Absichten, die ihr Meister dabei gehabt, und nach den Mitteln überhaupt, deren er sich zur Erreichung derselben hat bedienen wollen.«

Die Reihenfolge der Balladen in Band XI und XII der Gesamtausgabe ist weder die von Goethe in der Sammlung seiner Gedichte gewählte noch die ihrer Entstehung, wohl aber mit einer geringen Abweichung diejenige, in welcher Loewe sein Meisterwerk begonnen und gefördert hat, mithin auch am geeignetsten, um in die Kenntnis und das Verständnis seiner Komposition einzuführen.

Erlkönig.

Menschlicher Wille und menschliche Kraft erliegt einer übermenschlichen Gewalt, welche deutlich in Erscheinung tritt. In der Einleitung des Gedichtes erfahren wir die näheren Umstände, durch die wir mit banger Erwartung erfüllt werden; in dem Hauptteil sehen wir Vater und Sohn gegen die übernatürliche Macht ankämpfen; im Schluß wird die menschliche Machtlosigkeit augenfällig. Dementsprechend ist Loewes Komposition gegliedert: der erste Teil im Neunachteltakt umfaßt die beiden ersten Strophen, der zweite im Wechsel von Sechs- und Neunachteltakt, Strophe 3 bis 7, der dritte, wieder im Neunachteltakt enthält die Schlußstrophe.

Hauptaufgabe für den Komponisten war Stimmung und Bewegung zu treffen. Der Dichter hat beides in der ersten Zeile angedeutet; seine Worte: Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? erfüllen uns mit der Vorstellung der bänglichen Dunkelheit, der sorgenvollen Eile, der gleichmäßigen Bewegung des Trabens, des unheimlichen Rauschens in den winddurchwehten Baumwipfeln. Die zahlreichen Kompositionen des Gedichtes besitzen daher eine gewisse Ähnlichkeit und besonders hat man Loewes Tonsatz mit dem bekannteren Schubertschen verglichen. Schuberts Komposition ist mehr dramatisch, Loewes echt episch. Wenn auch bei dem Dichter der Erlkönig, der Sohn, der Vater wie in Scene reden, so darf man doch nicht vergessen, daß wir kein Drama vor uns haben, sondern daß alles die Worte des erzählenden Dichters sind. Gerade diese Einheitlichkeit des Tones ist Loewe, dem einundzwanzigjährigen, vorzüglich gelungen. Sie beruht auf der Durchführung der Tonart und der Begleitungsfigur. Durch die Tonart G moll, die nur vorübergehend in G dur überschlägt, wird dem Ganzen eine düstere Färbung gegeben; durch die Sechzehntel der Begleitung wird die unruhige Gleichmäßigkeit des nächtlichen Rittes und des brausenden Windes ausgedrückt. Auch Schubert hat G moll gewählt, aber andere Ausweichungen; auch er hat eine Begleitungsfigur, aber eine pochende, aufschlagende in Achtel-Triolen, bei welcher man nur den Eindruck des Pferdetrabes, nicht den des Waldesrauschens empfängt. Um das Säuseln des Windes wiederzugeben, bedient Loewe sich öfter der Halbtonintervalle (d-cis-d), durch die er eine Verminderung und ein Schwanken der Akkorde erzielt; nur solange die lockende Stimme des Erlkönigs tönt, schwanken die Akkorde nicht; da hören wir G dur-Terz und -Quinte wie verhallende Klänge im Walde.[1]) In der Schlußstrophe ist das geschwinde Reiten durch heftigen Rhythmus der Begleitung ( ) versinnlicht.

Der Vortrag des Textes ist schon in dieser frühen Tondichtung Loewes mit vollendeter Feinheit im Ausdruck behandelt. Die einzelnen Sätze klingen wie ein Rezitativ und haben fast den Tonfall gesprochener Worte; dazwischen sind die Pausen genau bemessen, sowohl in den Worten, die dem Dichter zufallen, wie in denen des Vaters, des Kindes und des Erlkönigs. So erhalten wir von den ersten beiden Strophen folgendes Bild, in welchem die kleineren Vortragspausen durch Trennungspunkte, die größeren durch Striche angedeutet sind:

— . Wer reitet so spät durch **Nacht** und Wind? —
. Es ist der **Vater** mit seinem **Kind**,
. Er hat den **Knaben** wohl in dem **Arm**,
. Er faßt ihn **sicher**, . er hält ihn **warm**,
. er faßt ihn **sicher**; . er hält ihn **warm**.

— . Mein **Sohn**, was birgst du so bang dein **Gesicht**? —
. Siehst, **Va . ter**, du . den **Erlkönig** nicht?
. Den **Erlenkönig** . mit **Kron'** und Schweif?
. Mein **Sohn**, . das ist ein **Nebelstreif**. —
. — Das ist ein **Nebelstreif**. —

Die hervorgehobenen Worte, je neun, bilden den Anfang eines Taktes, sind also dadurch, daß sie mit dem guten Taktteil zusammenfallen, besonders ausgezeichnet;

[1]) G dur-Terz und -Quinte sind die Klänge des Waldes, die Töne des Jagdhornes, z. B. in Archibald Douglas und im Grafen von Habsburg.

es sind, wie man sieht, in jeder Zeile Hauptbegriffe, die eine Betonung verlangen. Dies gilt auch für die folgenden Strophen, wobei man zu beachten hat, daß öfter zwei Worte einen Begriff ausdrücken (feiner Knabe, bleibe ruhig, liebes Kind). Diese Anordnung ist aber nicht streng durchgeführt. Auf Str. 3 entfallen 8 solcher Taktanfänge, 10 auf Str. 4, 8 auf Str. 5, je 10 auf Str. 6 und 7, 9 auf Str. 8. Die Überschreitung der regelmäßigen Zahl 8 beruht meist auf der nachdrücklichen Wiederholung der Schlußworte, in der letzten Strophe auf ihrer Ausdehnung durch Pause.

Loewe hat das Gedicht durchkomponiert, so kunstvoll, daß trotz der Einheitlichkeit von einer bestimmten Melodie nicht gesprochen werden kann. Es sind gewissermaßen nur Motive vorhanden, unter denen das des Erlkönigs am deutlichsten hervortritt (d g d g h d̄). Die Worte des geängsteten Knaben bewegen sich mehrfach von d nach es (hörest du nicht, leise verspricht, siehst du nicht dort, düsteren Ort). Es findet bis zum Schlusse eine fortdauernde Steigerung statt, die mit den zögernd, leise hervorgebrachten Worten der Katastrophe ihren höchsten Grad erreicht.

Hochzeitlied.

Die Zwerge durften einst Hochzeit halten im Schlosse des Grafen zu Eilenburg in Sachsen und verhießen dafür dem Schloßherrn Glück und Segen. So lautet mit verschiedenen Abweichungen und Zusätzen die Sage, welche Goethe zu einem Hochzeitsliede gestaltete. Der Dichter erzählt den versammelten Hochzeitsgästen von dem wunderbaren Erlebnis des Ahnherrn der Braut: die Hochzeit des kleinen Volkes, die jener im Traum sah, ist ein Vorbild glücklicher und froher Feste in seinem Geschlechte geworden.

Die erste Strophe bildet die Einleitung, die letzte den Schluß. Beide begleitet Loewe mit den feierlich prächtigen Klängen eines Hochzeitsmarsches (E dur, Viervierteltakt). Der Rhythmus erinnert an die Komposition des Grafen von Habsburg: auch jenes Gedicht beginnt mit einem Festmahl, außerdem ist der Versbau der ersten sechs Zeilen der gleiche. Die Beweglichkeit der Rhythmik, über die Loewe verfügte, zeigt sich in der Behandlung der Schlußzeile: Doch Diener und Habe zerstoben (♩ | ♩♩♩ ♩♩♩ | 𝅗𝅥 ♩ |); hier steht ein trochäischer Takt zwischen den daktylischen (logaödischer Rhythmus).

Die zweite Strophe hat die gleiche Melodie, aber in E moll; wir werden in die Öde der unwirtlichen Nacht geführt. Ebenso beginnt die vierte Strophe, nur eine Oktave tiefer: in der unheimlichen Stille tritt das Übernatürliche ein; leises, vom untersten Baß aufwärts steigendes Murmeln und Rascheln kündet es an. Plötzlich hören wir C dur, Vierachteltakt, und die Zauberwelt tut sich uns auf. Nach dem logaödischen Schlusse dieser Strophe erklingt wieder, nunmehr in C dur, die Hochzeitsmelodie glänzend und zierlich, und der winzige Wicht hält dazu seine Ansprache. Die Strophe schließt mit dem logaödischen Verse.

Nun beginnt das Hochzeitsfest des kleinen Volkes: C dur, Zwölfsechzehnteltakt. In lebhaft aufspringender Bewegung erfolgt der Einzug der Gäste und der Braut. In der nächsten Strophe beschleunigt sich die Bewegung: »es rennet nun alles in vollem Galopp«. Der Walzertakt und die begleitenden Zweiunddreißigstel lassen uns nicht zu Atem kommen: »Das toset und koset so lange«. Nach diesen Worten wird die rhythmische Bewegung noch gesteigert durch Übergang in Neunsechzehnteltakt; es werden scheinbar die letzten Verse wiederholt, tatsächlich hat Loewe eine eigene Strophe als Einlage hinzugedichtet:

> Da pfeift es, da ringelt's, da pispert's,
> Da geigt es und schleift es und knistert's,
> Das klinget und rauschet und flistert
> Und klirret und wirret und schwirrt,
> Da dappelt's und rappelt's und klappert's
> Mit Bänken und Stühlen und Tischen,
> Da will nun ein jeder beim Mahle
> Sich neben dem Liebchen erfrischen;
> Das toset und koset so lange —

Darauf folgt die Schlußzeile der Goetheschen Strophe: verschwindet zuletzt mit Gesange, und eine unnachahmliche Darstellung des Verschwindens durch eine abwärts rollende, in der Mitte ihres Laufes verstummende Tonleiter. Man sieht, daß sich der Rhythmus der von Loewe eingelegten Strophe an den der Goetheschen Schlußzeilen anschließt: damit war die Gelegenheit zum Taktwechsel gegeben.

Die Schlußstrophe, E dur, Viervierteltakt, führt uns wieder in die Gegenwart zurück; sie endet mit dem logaödischen Verse in wirkungsvoll beschleunigtem Zeitmaß.

Der Zauberlehrling.

Goethes Ballade ist so anschaulich, daß man meinen möchte, sie brauche nicht komponiert zu werden und könne es auch nicht; der Komponist hat aber seine selbstgewählte Aufgabe in so genialer Weise gelöst, daß man über die wunderbare Gesamtwirkung aufs höchste staunen muß. Erwartung und Befriedigung des heimlich ans Werk gehenden vorwitzigen Lehrlings, sein Schreck über die unbekämpfbare Teufelei des Zauberbesens sind zu vollkommener Anschaulichkeit erhoben. Die Ballade hat die Form eines Monologes, oder wenn man die Schlußworte des Meisters hinzurechnet, eines Dialoges: in dieser Eigentümlichkeit liegt, ähnlich wie beim Erlkönig, die Gefahr, sie als dramatische Scene aufzufassen; Loewe aber war sich klar darüber, daß das Gedicht episch zu verstehen ist, d. h. daß nicht die Personen handelnd auftreten, sondern daß der Dichter uns erzählt, was sie sprechen. Er hat die Einheitlichkeit des Ganzen durch die Beibehaltung des Strophenbaues und die Einheit der Taktart gesichert, er hat den Zusammenhang durch keinerlei Vorspiel, Zwischenspiel oder Nachspiel aufgehalten und hat die Stimmung durch die rastlose Bewegung (vivacissimo) und den unvermittelten Wechsel der Akkorde aufs glücklichste wiedergegeben.

Jede Strophe besteht aus zwei Teilen, die durch die Reime getrennt sind — Reimstellung: a b a b c d c d, e f f g e g —, und von denen im Ganzen der größere erste mehr der Beschreibung, der kleinere zweite mehr der Empfindung bestimmt ist. Loewe hat die Verschiedenheit dieser Teile durch den Wechsel der Tonart bemerklich gemacht.

Str. 1. a) C dur, acht Takte unisono; b) Des dur, sieben Takte.

Str. 2. a) C dur, acht Takte, zuerst wie in Strophe 1 unisono, dann mit geringen, jedoch für den Vortrag wichtigen Veränderungen; b) Des dur, sieben Takte.

Str. 3. a) C dur, acht Takte, anfänglich die Melodie des Unisono mit verdoppelter Begleitung, dann dem Vortrage entsprechende Veränderungen; b) Des dur, sieben Takte.

Str. 4. a) C dur, acht Takte wie in der vorangehenden Strophe; b) Des dur, vier Takte mit Sechzehntel-

begleitung, dann A moll: »ach, nun wird mir immer bänger«, drei Takte zu C dur überleitend.

Str. 5. a) C dur, acht Takte wie in Str. 3, aber mit chromatischer abwärts gehender Tonleiter im Baß; b) Des dur, sieben Takte mit Veränderungen in der Begleitung.

Str. 6. a) C dur, acht Takte. Die frühere Melodie wird unterbrochen bei den Worten: »krachend trifft die glatte Schärfe«. Auf den krachenden Hieb — abwärts gehender aufgelöster Akkord — folgt bei den Worten: »wahrlich, brav getroffen, seht, er ist entzwei« ein kanonähnliches Auseinanderweichen der Begleitung, welches die Zerspaltung erkennen läßt. b) Des dur, sieben Takte fortissimo mit vermehrter Begleitung.

Str. 7. a) C dur, zehn Takte. Beide Hände laufen hintereinander gewissermaßen zur Begleitung der beiden Besen in Sechzehnteln über das Klavier. b) Des dur. Der Meister gebietet, es entsteht eine spannungsvolle Pause, er spricht das Zauberwort: »seids gewesen«, noch eine Pause und der Zauber schwindet mit leise verklingendem des. Ein chromatischer Übergang mit den zu dem Besen gesprochenen aber dem Lehrling geltenden Worten

Denn als Geister
Ruft euch nur zu seinem Zwecke
Erst hervor der alte Meister

führt zum Schlußakkord in C dur.

Lose Blätter.

Neues aus Dessau.

Von Prof. Dr. Arthur Seidl.

Dem freundlich geäußerten Wunsche des Herrn Redakteurs dieser Blätter, Näheres über *Carl Gjellerups* indisches Legendenstück »Opferfeuer«, mit Musik von *Gerhard Schjelderup*, aus meiner Feder erhalten zu dürfen, glaube ich zunächst nicht besser entsprechen zu können, als indem ich mein der Herzogl. Intendanz des Dessauer Hoftheaters auf Grund persönlichen Besuches einer der Dresdener Darbietungen seinerzeit eingereichtes dramaturgisches Gutachten über diese aparte Schöpfung, auszugsweise, an dieser Stelle mitteile:

»Unter den auf klassische Renaissance gerichteten und auf einen ‚Neu-Idealismus' abzielenden, modernzeitgemäßen Bestrebungen unserer Tage, deren berufenste Stätte namentlich unsere deutschen Hoftheater sein müssen, nimmt diese schönheitatmende Dichtung von großem und (dank der begleitenden Musik) tiefem Stimmungszauber, voll Edelgehalt der Sprache, feinem poetischen Reiz und ebenso reifer wie reiner Weltanschauung, ohne Zweifel eine bevorzugte, durchaus bemerkenswerte Stellung ein. Der neuere Begriff und Name ‚Tempelkunst' — hier, wenn irgendwo, wäre er an seinem Platze! Dabei handelt es sich mit nichten um einen sogenannten ‚akademischen Abend', sondern eben vornehmlich ein ‚Stimmungs-Drama' steht vor uns, dem stilistisch auf dem Maeterlinck-Wege weit besser als nach den herkömmlich-antiken Darstellungsformeln hinsichtlich seiner Inscenierung etwa beizukommen wäre. Es ist die eigenartige Sphäre asiatischer Urwelt und indogermanischen Religionskultes, die den besonderen Zauber hier ausmacht und das Ganze merkwürdig adelt; ein Durchbruch spezifisch arischen Geistes wie Sieg seiner hochsinnigen Tugenden aus indischer Rasse und Kulturanschauung auf der deutschen Bühne, zu dem sich meines Erachtens das seinerzeit so sehr beliebte, exotische ‚Vasantasena'-Drama wie Simili zu echtem Edelstein und wie Spiel zu Ernst verhält. Wie ein Symbul seines Inhaltes zieht sich das blendende Weiß adeliger Kastität als Grundfarbe durch die Kostüme und Dekorationen des Stückes und herrscht in diesem Drama Stimmung gebend ganz entschieden vor. Und es gilt hier zugleich die Erweiterung unseres beschränkten Gesichtskreises in dem Sinne, daß es über Orthodox oder Reformiert, ja Heidnisch, Mohammedanisch, Israelitisch oder Christlich, und selbst über Feudal oder Sozial, Antik oder Modern, Buchstabe oder Geist hinaus noch etwas gibt, dessen gehaltvolle Esoterik den bisherigen Durchschnitts-Horizont auch des ‚guten Europäers' vielleicht ebenso überragt, wie die erhabenen Schnee-Firnen des Himalaya-Gebirges unsere mitteleuropäische Alpenwelt. Und auf diesem weltliterarischen Hintergrunde wiederum, mit solcher weitsichtigen Perspektive und in solchem wahrhaft philosophischen Rahmen, ist von den beiden Autoren in farbenreichem Wechselspiel für zarte Wirkungen wie starke Kontraste ergiebigst gesorgt, so daß auch die Bühne als solche, die Technik alles Scenischen, in unserem über eine Stunde sich ausdehnenden Einakter von 5 ineinander greifenden Handlungsteilen sehr wohl zu ihrem Rechte gelangt.

Der durch seine Novelle »Pastor Mors« außerordentlich glücklich in die deutsche Literatur eingeführte, seit vielen Jahren schon in Dresden unabhängig-still schaffende dänische Dichter (dem seine Landsleute, nebenbei bemerkt, zugleich eine tiefgründige Studie über Richard Wagner verdanken) hat Prof. Paul Deussens hochverdienstliche ‚Upanishad'-Übertragung in fruchtbarster Weise zur Gestaltung des Ganzen mit herangezogen, aber indirekt auch auf Schopenhauers, mit dem Indertume bekanntlich vielfach sich berührende, ich möchte wohl sagen: musikalische Metaphysik überaus produktiv für seine mystischen Zwecke zurückgegriffen. Sein nordischer Freund, der ebenfalls schon seit Jahren in Deutschland lebende, seit etwa einem Jahrzehnt gleichfalls zu Dresden ansässige und hier kompositorisch tätige Norweger *Gerhard Schjelderup*, ist — den Spuren Wagners und Liszts in moderner Eigennote folgend — mit vielem Feinsinn und kongenialem Empfinden durchaus originell und im ganzen wie einzelnen auch ungemein charakteristisch auf des Dichters tiefere Absichten durch eine zartfühlend dekorative Musik eingegangen, die im innigsten Zusammenhange mit der geistig-erhebenden Handlung wahrhaft überraschende Wirkungen tut. Die Sage kennt die im Strahle der Morgensonne erklingenden Memnons-Säulen; ‚Wie hör' ich das Licht?' ruft der zu Tode erschöpfte Tristan, da seinen Sinnen beide Anschauungen bereits durcheinander gehen und Licht- und Schallwelt im tiefsten Seelengrunde seines Unterbewußtseins sich zu Eins, jener Einheit des Alls in der Willenswelt, bei ihm mischen wollen. So ertönt auch in unserem Stücke gar tief und bedeutsam plötzlich das Leuchtende (die drei Opferfeuer), spendet heilsames Licht wie innere Erleuchtung und hellsichtige Offenbarung

hinwiederum die einmal geweckte Klangwelt. Der harmonische Farben-Akkord der gelb, rot und blau aufleuchtenden Flammen des Altar-Herdes, er findet so sein lebendiges Analogon in der Dreiklangs-Harmonie der drei ertönenden Feuerstimmen, und umgekehrt; diesem optisch-akustischen Phänomenon aber entströmt als Gemeinsam-Identisches wieder das Noumenon ewig gültiger Heilslehre für die anbetend-fragende Menschen-Seele: nämlich das Goethesche ,Wär' nicht das Auge sonnenhaft' usw. in Kombination mit des Evangelisten Lukas unvergänglichem ,Denn siehe, das Reich Gottes ist inwendig in Euch!' ,Des Abgelösten Opferdienst vernahmst du so, Brahman!' — sagt der in diesem Sinne reif gewordene Schüler stolzerhoben zu dem wie niedergeworfenen und bezwungenen Meister am Schlusse des Ganzen: Das im Materiellen wurzelnde und die Außenwelt anbetende Formelwesen überwunden durch eine reiche Gemüts- und Innenwelt, die im eigenen Selbst die Stütze für sich und die ganze Umwelt sucht, sich im tiefsten Schachte des Herzens alsbald in den großen Weltenzusammenhang der Dinge sieghaft mit einbegriffen findet und den Weltengeist auch ,im Geiste und in der Wahrheit', von der Seele aus als Weltseele, anbetet . . . .

Schon beim Durchlesen der ersten Referate über die Dresdner Uraufführung im vorigen Jahre war es persönlich mein entschiedener Eindruck, daß hier zwei idealgerichtete, hochsinnige Künstlernaturen mit heutzutage geradezu bewundernswertem Mute das (sonst doch so ganz anders organisierte) Theater vertrauensvoll beschritten haben; und in der Tat, der Aspekt der von mir besuchten späteren Aufführung am Dresdner Hoftheater wie ihres ganz unverkennbar nachhaltigen Eindrucks auf eine auch bei den Wiederholungen immer noch zahlreiche, andächtig gestimmte Zuhörerschaft gibt ihnen beiden ein volles Recht dazu — sie sollen sich in ihrem germanischen Idealismus über das deutsche Theater als geistige Erbauungsstätte wenigstens nicht getäuscht haben! Ja, von gewissen leichten Bedenken, die ich gegenüber dem musikalisch-dramatischen Teile dazumal wohl noch empfunden hatte, möchte ich sogar annehmen, daß sie im wesentlichen alsbald zum Schwinden gebracht werden können, wenn wir am Herzogl. Hoftheater in Dessau im Vertrauen auf unsere vorzüglichen technischen Kräfte wie ausgezeichneten Beleuchtungs- usw. Einrichtungen, mit unserem ersten (nicht dritten) Kapellmeister an der Spitze des vollzähligen (nicht nur notdürftig besetzten) Hoforchesters im versenkt-überdeckten Raum und mit ersten Gesangs-Solisten sowie dem gesamten (nicht nur einem Ausschuß-) Chore, den vorhandenen, immerhin nicht zu unterschätzenden Schwierigkeiten dieses gewichtigen Teiles beherzt beizukommen suchen werden.« —

Soweit mein literarisches Gutachten, das sich — erfreulicherweise — so sehr bewähren durfte und so vollkräftig nachmalen bestätigen sollte. Und wie es Dessau, gleich Dresden — ja (bei der ersten Wiederholung) in gewissen Teilen sogar mehr noch als Dresden, vergönnt sein sollte, eine wirklich tiefgehende Wirkung mit dieser Neuheit zu erzielen, von welcher sich übrigens die beiden, der Première beiwohnenden, Herren Autoren mit ausdrücklich sanktionierendem Urteile persönlich überzeugen konnten, so auch hat Dessaus derzeitiger Hofkapellmeister *Franz Mikorey* mit seiner frischzügigen Interpretation von *Josef Méhuls* eigenartiger Oper ohne Geigen »Uthal«, entgegen den vorangegangenen Aufführungen zu Karlsruhe, München und Elberfeld, und weit über ein bloß interessantes Bühnen-Experiment hinaus, eine wahrhaftige Rettungstat vollbracht, indem er die moderne Lebensfähigkeit und dramatische Schlagkraft dieser nunmehr hundertjährigen Novität durch die Art seiner Wiedergabe vor aller Welt Augen zu beweisen in der Lage vor. »Wenn alles auf unseren deutschen Bühnen mit rechten Dingen zuginge« — so meinte ein gewiegter und ernstgesinnter Sachkenner uns gegenüber an besagtem Abende, dann müßte dieser Einakter, mit seiner angesichts der Entstehungszeit ganz merkwürdig vernünftigen Handlung von allgemein menschlichem Interesse und seinem wirklich dramatischen Text in edler musikalischer Sprache, längst Gemeingut des deutschen Opernspielplanes, Repertoir-Oper — statt »Cavalleria«, »Bajazzi« u. a., geworden sein!« Die Instrumentation, vorwiegend mit Bratschen-Färbung, entspricht in ungemein charakteristischer Weise dem Ossianschen Halbdunkel der dichterischen Vorlage wie dem landschaftlichen Kolorit der Szene; die Hauptpartien sind gesanglich sehr dankbar, die Mannen-Chöre geben sich kraftvoll, die Bardensänge überaus stimmungsreich, und das Ganze, wie gesagt, beherrscht — im Gegensatze zu dem mehr oratorienhaft wirkenden »Josef« des gleichen Autors — ein frischpulsierend reges, warmblütig-dramatisches Leben. Schade nur, daß es auf dem großen Höhepunkte der Aktion, bei der Lösung des tragischen Konfliktes und des gut geschürzten Knotens, allzu ausschließlich in den, schon vordem ein paarmal angeschlagenen, »Dialog« verfällt, der den Schluß leider einigermaßen wieder abfallen läßt. Zu spät wies Dr. Erich Urban öffentlich (in einer feuilletonistischen Studie über das Werk) darauf hin, daß er auf der Berliner Königl. Bibliothek, und zwar in dem Nachlasse *Bernhard Kleins*, eine im Geiste und mit den Motiven Méhuls geschickt eingekleidete, musikalische Bearbeitung eben jener großen Haupt-Scene vorgefunden habe — zu spät, um sie bei den Dessauer Proben noch mit zu Rate ziehen und entsprechend benutzen zu können! —

Gewiß dürfen und wollen wir uns des schönen Resultates dieser beiden, von der Presse widerspruchslos anerkannten Erfolge von Herzen erfreuen, ohne uns daran mehr Verdienst beizumessen als nur eben dies: einer Ehrenschuld Genüge getan und unsere Pflicht nach besten Kräften erfüllt zu haben. Immer wieder aber muß des hohen Protektors der Dessauer Hofbühne mit Dank und Anerkennung bei solchen Gelegenheiten gedacht werden, dessen opferwillige Munifizenz nicht nur solch erhebende Kunstleistungen überhaupt ermöglicht, unter dessen erhabener, produktiv-kunstfördernder Ägide sich auch derartige Gelegenheits-Korrespondenzen gleichsam zu ernst mahnenden »Kulturbriefen aus dem deutschen Winkel« erweitern.

Eine neue Notenschrift.

Schon oft sind in den musikalischen Fachblättern Versuche neuer Notenschriften behandelt, die alle das miteinander gemeinsam hatten, daß sie bei geistreicher, oft zu geistreicher Sinnierei ihrer geistigen Urheber die für die Praxis notwendige Übersichtlichkeit und Einfachheit vermissen ließen. Jetzt erscheint in der Person des Herrn Professor *Hans Wagner* aus Wien ein neuer Kämpe auf diesem Gebiete, dessen Notenschrift von allen früheren Versuchen jedenfalls zwei große Vorteile voraus hat. Sie behält einmal die Noten in ihrer Stellung auf dem fünflinigen System bei und ist jedenfalls die einfachste aller geplanten Neunotenschriften. Leider, und das ist ihr Hauptfehler, beschränkt sie sich lediglich auf Noten für Tasteninstrumente, ist also für Gesang oder irgend ein anderes Instrument nicht zu verwerten. Doch von ihren Schattenseiten später. — Prof. *Wagners* System basiert auf dem Grundsatz:

»Weiße Noten, weiße Tasten; schwarze Noten, schwarze Tasten. Die Stammtöne unseres Musiksystems haben etwa die Form unserer ganzen Noten, die chromatischen Töne sehen unseren Vierteln (ohne Strich) ähnlich, wobei zu beachten ist, daß erhöhte Töne (also Kreuztöne) nach oben rechts: , erniedrigte Töne nach unten rechts gerichtet sind: Die Noten in 1 sind demnach eis und gis, in 2 dagegen h und es. Trifft eine chromatische Veränderung eine andere Stammtonstufe, also etwa cis oder gisis, so wird die zu spielende Stammtonstufe gesetzt und davor ein kleiner Punkt auf der chromatisch veränderten Stufe: Vorzeichen gibt es also unter keinen Umständen. Da nun diese Notenbilder für jeden beliebigen Notenwert gebraucht werden, so muß die rhythmische Einteilung ebenfalls eine andere Darstellungsart erfahren. Prof. *Wagner* behilft sich damit, daß er jeden einzelnen Takt durch kleine Teilstriche in soviel Unterteile zerlegt, als Zählzeiten vorhanden, also einen $^6/_8$ Takt in 6, einen $^4/_4$ Takt in 4 usw. Die peinlich genaue Stellung der Noten oder Pausen innerhalb dieser Unterteile gibt nun die Zeit des Eintritts der einzelnen Noten an, wobei die Regel gilt, daß jede Note oder Pause bis zu der nächsten Note oder Pause dauert. Der Anfang der Oberon-Ouvertüre:



sieht bei Prof. *Wagner* so aus:

In dieser Rhythmik-Darstellung liegt meiner Ansicht nach nun die schwache Seite dieser neuen Notenschrift, denn das rhythmische Bild ist bei einfachen Beispielen klar, wird aber bei schnellen Figuren von einer Unübersichtlichkeit, gegen die unsere gewohnte Notenschrift geradezu simpeleinfach erscheint, da für die rhythmische Einteilung lediglich die Stellung der Noten in den einzelnen Taktzeiten entscheidet, so daß also ihr Wert förmlich erst berechnet werden muß. Folgendes Beispiel aus der vom Verfasser herausgegebenen Klavierschule möge dies zeigen.



Abgesehen davon, daß die neue Notenschrift bedeutend mehr Platz verlangt, tritt hier der oben gerügte Übelstand klar zu Tage. Man beachte vor allem das unsichere Bild bei I und II. Wer sagt dem Spieler, ob das dis eine 16tel, 32stel oder die dritte Note eine Triole ist? Dann bei II diese unklare Darstellung, daß das h vom vorigen Taktteile nach $^1/_{16}$ des 2. Teiles gilt, und daß dann erst das dis eintritt! Gewiß, die Sache ist sehr geistreich ausgedacht, stellt sich aber in Wirklichkeit als eine bedeutende Erschwerung gegenüber der jetzigen Schrift dar. Das ist zu bedauern, denn die Vereinfachung der Notenschrift bezüglich der Tonhöhe, also das Fortfallen jedes Vorzeichens ist für das Prima-Vistaspiel, das Prof. *Wagner* als Hauptzweck seiner Erfindung bezeichnet, jedenfalls anzuerkennen, wenn auch seine Bezeichnung der chromatischen Veränderungen, die einem anderen Stammtone enharmonisch gleichen (s. oben), nicht logisch ist. Vielleicht ließe sich hier ein Kompromiß schließen derart, daß für die belebte Rhythmik die bekannten Zeichen beibehalten werden. Ich möchte deshalb Herrn Prof. *Hans Wagner* folgenden Vorschlag machen. Ganze Noten wie bislang ohne Strich, halbe Noten mit kürzerem dicken, viertel Noten mit längerem dünnen Strich (müssen deshalb so unterschieden werden, weil der Gegensatz zwischen weiß und schwarz für Tonhöhe gebraucht wird) und die 8tel, 16tel, die punktierten Noten usw. genau nach altem Muster. Danach würde u. a. der 2. Takt obigen Beispiels so aussehen.



Das gleiche gilt von den Pausen, deren herkömmliche Bezeichnung klar genug ist. Nun wird Herr Prof. *Wagner* sagen, daß durch die Eliminierung seiner rhythmischen Zeichen die Leichtigkeit der Auffassung beim Zählen, also auch das schnelle Verständnis für die Einteilung verloren gehe, denn er verfolgt ja den Zweck, musikalisch ganz ungebildeten Leuten das Klavierspiel auf diese Weise schnell beizubringen. Um diese Entgegnung ein und für allemal die Spitze zu nehmen, sage ich zum Schluß: Ob man sich die Zählzeiten (bei *Wagner*) oder die Notenwerte und ihre Dauer zu merken hat, kann für einen musikalisch beanlagten Menschen fast gar kein Unterschied sein, und ferner kommt, wie wir oben gesehen haben, die *Wagner*sche Einteilung nur für rhythmisch einfache Bildungen in Frage; bei lebhafter, verzwickter Rhythmik versagt sie vollständig. Und damit Schluß.

L. Wuthmann, Hannover.

Zu unserer Musikbeilage.

Die Musikbeilage der heutigen Nummer enthält u. a. zwei Nummern aus dem Liederzyklus »Der Falkenier« von *L. Walraff*. Es handelt sich hier um eine erste Veröffentlichung eines jungen Komponisten, der, nach diesem Werke zu urteilen, ein ursprüngliches Talent und namentlich einen beneidenswerten Formensinn besitzt. Sein frisches, keckes Gezirpe hat etwas Bezwingendes. Die nächsten Nummern der Blätter werden die übrigen Stücke des Zyklus bringen. R.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 6. Mai. Die Königliche Oper wandelt jetzt seltsame Wege. In den letzten drei Wochen gab sie 16 fremde Werke, und zwischen Massenet, Thomas, Gounod, Rossini, Mascagni standen nur Wagner und Mozart — dieser einmal. »Der Barbier« von Rossini wurde in neuer Ausstattung vorgeführt. Glänzend genug war die Szenerie, das ist bei dem Werke aber gar nicht nötig. Die fürstliche Wohnung des Doktor Bartolo im 2. Akte paßte so wenig für diesen, wie für die schlichte Handlung. Die Kostüme im Stile des »Empire« mochten hingehen, weil sie einheitlich waren. Herr Kapellmeister *Schlar* leitete die Aufführung. Er liebt das Langsame und Leise. Und da er das bescheidene Orchester Rossinis in der Tongebung noch sehr zurückhielt, so hörte man

von den Instrumenten zuweilen gar nichts. Die Sänger deckten sie zu! Unter diesen bot Frau *Herzog* als Rosina eine Gesangsleistung allerersten Ranges. Wenn man es ihr aber auch als Verdienst angerechnet hat, daß sie ihre Auftrittsarie »in der Originaltonart, nämlich E dur« gesungen habe, so ist dazu zu bemerken, daß Rossini sie in F schrieb, so wurde sie anfangs auch ausgeführt. Gestochen freilich ist sie in E, und in Frankreich singt man sie oft in G.

Die Wagner-Vereine taten wohl daran, in ihrem Konserte einmal etwas anderes zu bringen als Bruchstücke aus Wagners Bühnenwerken. Sie machten uns nämlich mit dem neuen Werke des jetzt 33jährigen, bisher nur mit Liedern an die Öffentlichkeit getretenen Humperdinck-Schüler *Oscar Fried* bekannt. Es heißt »Das trunkene Lied« und ist auf einen Nietzscheschen Text aus »Also sprach Zarathustra« für Soli, gemischten Chor und Orchester geschrieben. Der wirklich stürmische Erfolg, den Freunde des Tonsetzers im Vereine mit Bewunderern jedes Neuen dem Werke bereiteten, ist doch nicht der richtige Gradmesser seiner Bedeutung. Der Text ist das nächste Hindernis für eine hohe Bewertung des Werkes, das ist meine feste Überzeugung. Allerdings lockte er den Musiker durch seine zerstückte Form und durch seinen dunkeln Ausdruck, z. B. »Du Weinstock, was preisest du mich? Ich schnitt dich doch. Ich bin grausam. Du blutest« usw. Oder: »Mein Unglück, mein Glück ist tief. Tief ist ihr Weh. Gottes Weh ist tiefer. Die wunderliche Welt! Greif nach Gottes Weh, nicht nach mir. Was bin ich? Eine trunkene süße Leier« usw. — Sollte es dabei nicht vielen Zuhörern ergehen, wie denen des Vortrags der Gräfin im »Wildschütz«, die singen: »Schade, schade, daß wir's nicht verstehn!« — Nietzsches Dichtung ist im Grunde doch philosophischer Art, und wie soll die Musik der Philosophie beikommen? Man kann die Dichtung der Form wegen leicht in Musik setzen, aber diese hat dann mit dem Wesen, mit dem eigentlichen Inhalte der Dichtung nichts zu tun. Oscar Frieds Musik ist sehr kunstreich. Wenn z. B. eine Solostimme sich in einer Art begleiteten Rezitativs ergeht, begleitet das Orchester dazu in einer Doppelfuge. Achtstimmige Chöre und vierstimmige Kanons treten wiederholt auf. Die kanonische Form scheint der Tonsetzer besonders zu lieben, und doch eignet sich der Kanon in enger Führung für den Gesang in den allermeisten Fällen nicht, wenn man überhaupt der Meinung ist, daß das Wort noch etwas im Gesange bedeute. Unangenehm berühren die scharfen dynamischen Gegensätze. Wiederholt folgt auf einem ppp-Akkord ein solcher, der mit fff bezeichnet ist. Trüb und geheimnisvoll ist das Ganze gehalten, und doch soll dem Texte zufolge der alte Jammer durch die neue Lust überwunden werden. Es steckt sehr viel Kunstarbeit in der Partitur, aber doch kein eigener, frischer und kräftiger Zug, wie in des R. Strauß »Zarathustra«. Das Werk macht zuweilen den Eindruck, als sei es das Probe- und Paradestück eines Musikers, der sich über sein Können ausweisen soll. Das ist allerdings in nicht gewöhnlichem Maße vorhanden. Die sehr schwierige Komposition wurde recht gut ausgeführt. Man darf neugierig darauf sein, wie sie vor einem vorurteilsfreien Hörerkreise bestehen wird.

Warum gerade der »Japanischen Gesellschaft vom Roten Kreuz« der Ertrag eines Wohltätigkeits-Konzertes zu gute kommen mußte, und warum gerade hervorragende Mitglieder der Königlichen musikalischen Hochschule und der Königlichen Theater darin mitwirkten, das ist etwas schwer zu erklären. Eine Teilnahme für eine der in Asien Krieg führenden Mächte darf man doch nicht darin sehen. Eine Vernachlässigung der eignen Landsleute in Afrika doch noch weniger. Wie dem auch sei, die Königlichen Professoren *Joachim* und *Kahn* spielten vereint Beethovens Violin-Klaviersonate in G dur unter stürmischem Beifall, die Mitglieder der Königlichen Oper Frau *Herzog* und Herr *Grüning* sangen in kunstvoller Weise eine Reihe Lieder, und die Mitglieder des Königlichen Schauspielhauses, die Damen *Schramm* und *v. Mayburg* sowie Herr *Vollmer* spielten und deklamierten recht ergötzlich zur Freude der Hörer und zum Vorteile der japanischen Verwundeten. — Herr *Willy Burmester* war uns längere Zeit fern geblieben. Als wollte er das wieder gut machen, spielte er so ausgezeichnet, wie wir es lange nicht mehr hörten. Er kann Bach spielen und Paganini. Bei dem einen ist er der tief empfindende Künstler, bei dem andern der unvergleichliche Virtuos. Dort der mächtige, saftige Ton, hier die blendende Fertigkeit in allen Griff- und Spielarten. Eins nur bleibt bei ihm zu wünschen, nämlich, daß er mit dem Rhythmus nicht so frei schalte. — Ein Pariser Streichquartett, bestehend aus den Herren *Hayot*, *Touche*, *Denayer* und *Salmon* ließ sich an zwei Abenden hören. Mozart, Beethoven, Schumann und Brahms standen auf dem Programme. Nicht nur erwies sich jeder einzelne der Geiger als ein vortrefflicher Techniker, das Zusammenspiel war auch musterhaft, und es ergab sich aus dem Vortrage ein Verständnis des geistigen Gehaltes der deutschen Musik. Allerdings trat auch eine gewisse Objektivität in die Erscheinung, die einem völligen Aufgehen in dieselbe im Wege war. — Der Berliner Sängerbund, ein Zweigverein des großen Deutschen Sängerbundes, bestehend aus acht Vereinen Berlins und der Nachbarorte, gab unter Leitung des ersten Bundeschormeisters, Prof. *Felix Schmidt* ein Konzert. Könnte man von diesen 976 Sängern einmal hören: »Seht er kommt, mit Preis gekrönt« oder »Laß ihn kreuzigen!« Aber die Herren singen lieber »Die Himmel rühmen« und »Ich weiß nicht, was soll es bedeuten«, was eine Einzelstimme auch kann. Selbst »Dir möcht ich diese Lieder weihen« klingt aus hundert Kehlen schon sehr kräftig. Und nun waren's neunmal so viel, und ich dachte an die Redensart, mit Kanonen nach Spatzen schießen. Übrigens hat die Kraftentfaltung großer Chöre ihre natürlichen Grenzen, und keineswegs klingen 800 Stimmen doppelt so stark wie 400. Wohin aber kommen wir, wenn wir in der Kunst das Massenhafte anstreben!

Auch ein Grammophon-Konzert hatten wir. Es brachte Militärmusik, Chor- und Sologesänge. Eine Zeitlang wird es aber noch währen, bis das Grammophon die persönlich ausgeführte Musik ersetzen kann. Ganz vortrefflich kam aus dem großen Schalldrichter der Einzelgesang hervor. Durchaus deutlich erklang z. B. »O du mein holder Abendstern«. Man verstand jedes Wort, jeder Ton kam zu seinem Rechte, und ich erkannte sofort an der Klangfarbe den mir befreundeten Wiener Sänger. Zwei unserer Opernmitglieder sangen zunächst direkt, das heißt in Person zu den Hörern, dann wiederholte das Grammophon den Vortrag, und die indirekte, instrumentale Wiedergabe des Stücks war von der vorhergegangenen, persönlichen nicht zu unterscheiden. Die Tulia-Arie irgend einer russischen Sängerin erklang ebensogut in ihrem gesanglichen Teile wie in der Flötenpartie, und beide Stimmen unterschied man auch genau nach ihrem Charakter, der ja durch die Formen der Klangwellen bestimmt wird. Was wenig gelang, war die Militärmusik, indem sich die einzelnen Instrumente nicht in der ursprünglichen Weise mischten. Als mißlungen aber mußte der Versuch betrachtet werden, den Kine-

matographen mit dem Grammophon vereint zu Kunstzwecken zu verwenden. Wenn man das bewegte Bild eines Menschen vor sich sah, der den Mund weit zum Singen öffnete, und der Klang dann nicht aus dem Munde kam, sondern von der Seite oder von unten, so wirkte das komisch. Rud. Fiege.

Hamburg, 12. Mai. Unsere Bühne brachte in jüngster Zeit drei Neuheiten, deren erste »Der Corregidor« von Hugo Wolf namentlich dem Musiker hochinteressant war. Infolge des geringen dramatischen Inhaltes vermochte sich jedoch auch bei uns diese Hinterlassenschaft des Tondichters nicht auf dem Repertoire zu halten; sie brachte es nur bis zu drei Aufführungen. Die Darstellung war vortrefflich. Herr Kapellmeister *Stransky* hatte sich der Wiedergabe einsichtsvoll zugewandt. Als Vertreter der Hauptrollen erwarben sich Frau *Metzger-Froitzheim*, Herr *Weidmann*, Frau *Beuer*, Herr *Dawison* usw. große Verdienste. — Bogumil Zeplers Einakter »Nacht« blieb nach einmaliger Vorführung in nächtliches Dunkel gehüllt. — Der gleiche »Nichterfolg« war der vieraktigen Oper »Muguette« eines Herrn Missa aus Paris beschieden. *Gust. Brecher*, der die letztgenannte Oper leitete, war eifrig bemüht gewesen, dieser »süßen« und »sentimentalen« Musik eine möglichst kraftvolle Übermittelung zu geben, was ihm jedoch nicht gelingen konnte, trotzdem Frau *Fleischer-Edel* als Trägerin der Hauptpartie ihre hohe Gesangs- und Darstellungskunst aufs eindringlichste verwertete. Die ideale Auffassung der Künstlerin, der umstrickende Zauber ihres herrlichen Gesangstones steht über jeder Beurteilung. Auch Herr *Teysson* und die übrigen Darsteller gaben das möglichst Beste. Höchst bedauerlich ist die viele Mühe und Arbeit, die angewandt werden mußten, um eine so dürftige Musik auf der Grundlage eines gleich dürftigen Librettos zur Aufführung zu bringen. — Für den letzten Saisonmonat ist wie in jedem Jahre wieder der »Wagner-Cyklus« in Aussicht genommen. Im April hatten wir die Freude, Herrn Prof. *Nikisch* zweimal im Theater zu erblicken und uns an seiner faszinierenden Direktion der Opern »Carmen« und »Tristan und Isolde« zu erbauen. Die »Tristan«-Aufführung mit unserer vorzüglichen dramatischen Sängerin Frau *Fränkel-Claus* als »Isolde« soll am 31. Mai, dem letzten Saisontage, wiederholt werden. — Bei Erwähnung der wichtigsten Vorkommnisse im Theater sei des Charfreitagskonzertes gedacht, das unter *Gilles* Leitung Verdis »Requiem« und Gesangsvorträge einzelner unserer Bühne angehörender Künstler brachte. Der genußreiche, vor ausverkauftem Hause gegebene Abend endete mit Wagners »Charfreitagszauber«. — Die Charwoche brachte am Dienstag die hier 29. Aufführung der J. S. Bachschen »Matthäus-Passion« von der Singakademie unter Prof. *Barth*, deren solistischer Teil in der Kunst der Damen *Meta Geyer* und *Agnes Leydecker*, der Herren *Litzinger*, *van Eweyk* und Vereinsmitgliedern ruhte. Herr Prof. Barth, der die Leitung der philharmonischen Konzerte freiwillig nach zehnjähriger Wirksamkeit niedergelegt hat, wird nach wie vor die drei Konzerte der Singakademie, von denen zwei im Verein mit der »Philharmonischen Gesellschaft« gegeben werden, leiten. Der Dirigent verabschiedete sich von der »Philharmonie« am 18. März mit einer Aufführung des Brucknerschen »Te Deum«, der »fünften Sinfonie« von Beethoven und Wagners »Tannhäuser-Ouvertüre«. Zwischen diesen Vorträgen wurde vom »Berliner Vokalquartett« Frau *Grumbacher-de Jong*, Fräul. *Therese Behr*, den Herren *Ludwig Hess* und *Arthur van Eweyk* Schumanns »Spanisches Liederspiel« vorgetragen, leider in einer künstlerisch nur zum Teil befriedigenden Weise. Es war anfänglich die Absicht, für die nächste Saison der philharmonischen Konzerte Gastdirigenten zu berufen und dann nach Prüfung über die Wahl des Nachfolgers zu entscheiden. Man hat sich jedoch eines Besseren besonnen und Herrn *Max Fiedler* mit der ferneren Führung des Institutes betraut, womit dem Wunsche der Musikwelt Hamburgs durchaus entsprochen wurde. Es werden im nächsten Winter 16 Konzerte veranstaltet, von denen 14 unter Max Fiedler und zwei in Gemeinschaft mit der Singakademie unter Prof. Barth stehen. — Das letzte der nun aufgehörten speziellen »Fiedler-Konzerte« am 21. März war der ersten und der neunten Sinfonie von Beethoven gewidmet. Es war dies ein glanzvoller Abschluß der 61 seit dem 2. November 1894 von dem genialen Dirigenten gegebenen Aufführungen. — Die »Berliner Philharmonie« hatte die drei letzten ihrer dieswinterlichen Konzerte in die letzte Zeit der Saison am 25. März, 8. und 18. April gelegt und bot in denselben wieder Außerordentliches. Neuheiten kamen nicht vor und was die Solisten betrifft, so erschien nur Frau *Metzger-Froitzheim* in dem ersten derselben. Ihre Vorträge, Kompositionen von Saint-Saëns und Wagner, wurden durch wohlverdienten Beifall ausgezeichnet. — Von weiter wichtigen Ereignissen (auch die Volkskonzerte des Vereins »Hamburger Musikfreunde« waren hochinteressant) gedenke ich zunächst der Aufführung von Händels »Belsazar«, die der »Cäcilien-Verein« (Prof. *Spengel*) am 14. März veranstaltete und die Tags darauf als Volkskonzert wiederholt wurde. Die vorzügliche Ausführung des von Herrn Prof. Spengel bearbeiteten Oratoriums erfreute sich der solistischen Mitwirkung von Frau *Grumbacher-de Jong*, Frau *J. Seelig*, Fräul. *E. Bengell*, den Herren *Dierich* und *Raatz-Brockmann*. — Die reiche Chorpflege fand in den Konzerten des Lehrer-Gesangvereins (Prof. *Barth*) am 16. und 25. März und in dem dritten Konzert der »Altonaer Singakademie« (Prof. *Woyrsch*) am 12. April erneuert reiche Verwertung. Das zuletzt genannte Konzert eröffnete die Bachsche Kantate »Gott der Herr ist Sonn' und Schild« und endete mit Mendelssohns »Walpurgisnacht«. Zwischen diesen Werken standen Beethovens »Chorphantasie« und Gesangskompositionen von H. Wolf, Woyrsch und Brahms. Man lernte in Fräul. *Tholfus*-Köln als Interpretin der Klavierpartie bei Beethoven eine geschickte Klaviervirtuosin kennen. Die Gesangssoli waren vertreten durch Frau *H. Günter*, Frau *J. Thormälen*, die Herren *P. Reimers* und *Al. Heinemann*. — Viel wäre noch zu berichten über weitere in Hamburg-Altona in den letzten Monaten gegebene Konzerte. Hervorzuheben sind die Aufführungen von Sinfonien usw., die Herr Prof. *Woyrsch* und Herr *Rob. Bignell* gaben. Im zweiten Konzert des »Altonaer Streichorchesters« (R. Bignell) erschien am 17. März als Solist *Henri Marteau* im Vortrage der »Sinfonie Espagnole« von Lalo. Diese von schönem Klang gesättigte, technisch vollendete Wiedergabe, der eine Bachdarbietung als Zugabe folgte, wurde reicher Beifall zu teil. — Von Kammermusikkonzerten aus jüngster Zeit sind anzuführen: Soirée von *Cäsar Schwormstädt*, 51. Soirée des Quartett *Kopecky*, Schlußkonzert unseres »Vereins für Kammermusik« und »sechstes Volkskonzert« des »Vereins Hamburgischer Musikfreunde«. Im Kopecky-Konzert spielte Hofkapellmeister *Felix Weingartner* mit durchschlagendem Erfolg sein klangschönes Sextett op. 33, außerdem wurde das interessante C dur-Quartett von Tanieff zu Gehör gebracht. — Von den vielen Liederabenden und sonstigen Solokonzerten einheimischer und auswärtiger Künstler einzelne anzuführen, erscheint bei der Überzahl nicht geboten.

Die Saison endete mit einem Liederabende der Cäcilie (Prof. *Spengel*) und einem genußreichen Konzert unseres Tonkünstlervereins, in dem *Karl Reinecke* (Leipzig) vereint mit einheimischen Künstlern sein neues Trio für Klavier, Bratsche und Klarinette, sein Klavierquintett A dur und 3 Stücke für 2 Klaviere, »Bilder aus dem Süden«, in mustergültiger Weise zu Gehör brachte. Dem nahezu 80 jährigen Meister, der mit jugendlicher Frische am Klavier saß, wurden die größten Ovationen dargebracht. Der Saal war überfüllt. Professor Emil Krause.

Leipzig. Das fünfzigjährige Bestehen des Riedelvereines wurde am 8. und 9. Mai d. J. durch zwei Kirchenkonzerte gefeiert. — Der genannte Verein entwickelte sich aus ganz bescheidenen Anfängen: zunächst aus einem Gesangsquartett, welches in dem Hause der Frau Musikalienhändler *Whistling* seinen Anfang nahm, später (an Sängerzahl gewachsen) sich in das Haus des Stadtrates *Carl Lampe* umlokalisiette, bis er endlich zu solchem Umfange und zu solcher Leistungsfähigkeit fortschritt, daß ihm die Pforten der Kirche für seine Aufführungen geöffnet wurden. Nach Riedels Tode übernahm Prof. *Kretzschmar*, und nach diesem Dr. *Georg Göhler* die Direktion. Auf welche Höhe der Leistungsfähigkeit der genannte Verein gelangt ist, das beweisen die beiden Festkonzerte, deren erstes aus einer Reihe Einzelnummern bestand: »Ein' feste Burg« von Leo Hasler (1564—1612), Andante für Streichinstrumente von Joh. Herm. Schein (1586—1630), Solokantate für Sopran von Franz Tunder (1614—1667), »Singet dem Herrn«, Motette für Soli und Doppelchor von J. S. Bach (1685 bis 1750), Toccata D moll für Orgel (ebenfalls von Bach), Psalm 43 für Doppelchor von F. Mendelssohn (1809 bis 1847), Gebet für Altsolo von Georg Göhler (geb. 1874), Wächterlied auf der Wartburg für Sologesang von Hugo Wolf (1860—1903), Fest- und Gedenksprüche von Joh. Brahms (1833—1897). — Das zweite Konzert brachte das vollständige Oratorium »Christus« von Franz Liszt, des besonderen Freundes und Gönners des Riedelvereines. — Die zu Gehör gebrachten Werke waren alle mit genauester Kenntnis der jedesmaligen Stilart auf das sorgfältigste vorbereitet. Als Solisten wirkten bei diesen Festaufführungen die Damen Frl. *Joh. Dietz* aus Frankfurt a. M., Frau *Louise Geller-Wolter* aus Berlin, sowie die Herren *Emil Pinks* aus Leipzig, Kammersänger *Scheidemantel* aus Dresden, Dr. *Moritz Bauer* (Klavier), Prof. *Paul Homeyer* (Orgel), den orchestralen Teil besorgte das Leipziger Theater- und Gewandhausorchester.

Prof. A. Tottmann.

Posen. Die neu begründete Posener Orchestervereinigung hat soeben das erste Jahr ihres Bestehens beendet. Das Orchester, aus 67 Musikern bestehend, hat in 7 großen Sinfoniekonzerten, welche die fortgesetzte größte Beteiligung des Publikums fanden, bedeutsame Werke aufgeführt.

— Der schon seit mehreren Jahren in den Ländern deutscher Zunge bekannte dänische Opernkomponist *August Enna* hat eine neue Oper vollendet. Sie führt den Titel »Heiße Liebe« und wird im kommenden Winter im Großherzoglichen Hoftheater zu Weimar ihre Uraufführung erleben. Desselben Komponisten Oper »Das Streichholzmädel« nach dem gleichnamigen Märchen von *Andersen* ist bisher 65 mal an deutschen und ausländischen Bühnen aufgeführt und kürzlich auch vom Stadttheater in Ulm erworben worden. Diese Opern sind im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. Die Operntrilogie »Orestes« von *Felix von Weingartner* ist neuerdings von den Hoftheatern in Mannheim und München zur Aufführung angenommen worden. *Heinrich Zöllners* »Versunkene Glocke« erlebte kürzlich zwei erfolgreiche Aufführungen im Stadttheater zu Innsbruck.

— Zum 50 jährigen Jubiläum des Riedel-Vereins in Leipzig hat Dr. *Albert Göhler* eine Denkschrift herausgegeben, welche die Biographie Riedels, die Geschichte des Vereins (mit den Bildnissen der drei Dirigenten: Riedel, Kretzschmar und Göhler), sowie ein Verzeichnis der Mitglieder und Gäste des Riedelvereins enthält. Namentlich die Programme, zu denen auch noch ein besonderes Register hergestellt ist, sind interessant und für die Geschichte der Musik in den letzten 50 Jahren wichtig. — Das Werk erscheint nicht im Buchhandel, ist jedoch gegen Einsendung von 3 M 30 Pf. von Karl Knoll, Leipzig, Mozartstraße 15 I, zu erhalten.

— Zur 50 jährigen Jubelfeier des Tonkünstlervereins in Dresden hat *Otto Schmid* im Auftrage des Gesamtvorstandes eine Festschrift herausgegeben, welche durch ihren Inhalt weitere Kreise zu interessieren vermag. Gibt es doch kaum einen berühmten Namen aus den letzten 50 Jahren, der nicht in irgend einer Beziehung zum Dresdener Tonkünstlerverein gestanden hätte.

— Die am Sonntag nach Ostern, nachmittags 4 Uhr von Herrn *Kleine*, Pastor an der Evangelisch-lutherischen Christus-Gemeinde (In ? die Red.) veranstaltete Choral-Vesper: »Passion und Ostern«, ausgeführt von dem Veranstalter und einem aus 16 Stimmen bestehenden freiwilligen Chor, bestand aus folgenden Teilen: Chor: »Ehre sei dir Christe« (H. Schütz, 1585—1672). Gemeinde: Wir danken dir, Herr Jesu Christ. Liturgie. Herr, tue meine Lippen auf usw. Psalm 143. Gloria Patri. 1. Passion. Chor: »Aus der Tiefe rufe ich«, Psalm 130. (W. Sauer.) Die Ursache der Passion. Lektion: 1. Mose 1, 26. 27. 1. Mose 3, 1—15. Chor: »Siehe, ich komme.« (F. Mergner.) »Du nimmst auf deinen Rücken.« (Satz aus der Matthäuspassion von J. S. Bach.) Gemeinde: Ich will mich mit dir schlagen usw. Die Weissagung der Passion. Lektion: 4. Mose 21, 4—9. Joh. 3, 14. 15. Gemeinde: Aus dem Tod wir konnten durch unser eigen Werk nimmer werd'n gerettet usw. Chor: »O Lamm Gottes, all Sünden hast du getragen, erbarm dich unser, schenk uns deinen Frieden«. (F. Schneider, 1786—1853.) Das Abendmahl eine sichtbare Feier der Passion. Lektion: 1. Kor. 11, 23—26. Gemeinde: Herr Jesu Christ, dein teures Blut usw. Das Kreuz Christi. Lektion: Luk. 23, 33—46. Chor: (Satz von J. S. Bach, 1685—1750.) Gemeinde: Wenn ich einmal soll scheiden usw. Das Kreuz der Christen. Lektion: Röm. 8, 28—39. Chor: »Sei stille dem Herrn und warte auf ihn.« (C. Hirsch.) Gemeinde: Am Freitag muß ein jeder Christ usw. 2. Ostern. Chor: »Durch einen kam der Tod, durch einen kommt auch der Toten Auferstehung. Denn wie durch Adam alle sterben, also werden in Christo auch alle wieder leben.« (Chor aus dem Oratorium »Messias« von G. Händel, 1685—1759.) Psalm 16. Gloria Patri. Die Auferstehung Christi. Lektion: Matth. 28, 1—11. Chor: »Christ lag in Todesbanden.« (C. Mengewein, 1852.) (Text: Kirchenbuch 102, Vers 1 und 6.) Die Zeugen der Auferstehung. Lektion: 1. Kor. 15, 1—8. Gemeinde: Jesus, mein Erlöser, lebet usw. Die Auferstehung des Fleisches. Lektion: 1. Kor. 15, 20—23, 50—57. Chor: »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt.« (Hiob 19, 25—27.) (Fünfstimmiger Chor von J. M. Bach, 1649—1694.) Gemeinde: Jesus, er mein Heiland lebt usw. Pastor: Mein Gebet müsse vor Dir taugen wie ein Rauchopfer. Gemeinde: Meiner Hände aufheben wie ein Abendopfer. Nunc Dimittis. Chor: Herr, nun läßt Du Deinen Diener in Frieden fahren. Gemeinde: Wie Du gesagt hast usw. Vater unser. Gemeinde: Denn Dein ist das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit in Ewigkeit. Amen. Pastor: Der Herr sei mit euch. Gemeinde: Und mit deinem Geiste. Die Kollekte. Pastor: Der Herr sei mit euch. Gemeinde: Und mit deinem Geiste. Pastor: Lasset uns benedeien den Herrn. Gemeinde: Gott sei ewiglich Dank. Gemeinde: Ehre sei dir, Christe usw.

— Im Dresdener Opernhaus wurde »Das Glück«, Tonmärchen von *R. v. Prochaska* gegeben und erzielte einen freundlichen Erfolg. Hauptdarsteller und Komponist wurden mehrfach gerufen. U. S.

Besprechungen.

Buhle, Edward, Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikinstrumente. I. Blasinstrumente. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903.

Der vorliegende erste Band von *Buhles* Arbeit ist das Ergebnis eines überaus sorgfältigen Studiums der bislang von der musikhistorischen Forschung kaum beachteten frühen mittelalterlichen Miniaturmalereien, ein Werk, das unsere Kenntnis von der Entwicklungsgeschichte der Instrumente um ein bedeutendes zu fördern geeignet ist und daher des Anteils der beteiligten Kreise sicher sein darf. Sowohl um des Gegenstandes selbst als der peinlich-genauen und vorsichtigen Art willen, in der *Buhle* vorgegangen ist. Da die Zuverlässigkeit der in den Miniaturen dargestellten Objekte eine nur bedingte und im Verlaufe der Zeit wechselnde ist, so war es geboten, die gleichzeitige Literatur herbeizuziehen und die auf dem doppelten Wege gewonnenen Resultate zu vergleichen und nach Möglichkeit zu vereinigen. Diese mühsame Arbeit hat eine reiche Fülle von Ergebnissen geliefert, für die wir dem Verfasser zu großem Danke verpflichtet sind. Vielleicht wäre es für das Werk von Vorteil gewesen, die Einleitung etwas weiter auszudehnen, so daß die Heimat der abendländischen Miniaturmalerei, Irland, in den Vordergrund gerückt worden wäre, von wo aus sich dann vielleicht noch der eine oder andere neue Gesichtspunkt für die Geschichte der Instrumente hätte gewinnen lassen. Die Arbeit *Buhles* ist aber so vortrefflich gelungen, daß einzelne kleine Auslassungen nicht ins Gewicht fallen. So dürften auch wohl noch S. 8 f. bei den Literaturangaben die Arbeiten *Karl Engels* u. a. m. in einer späteren Auflage eine Stelle finden. Hoffentlich erscheint der zweite Teil der wertvollen Arbeit bald.

Darmstadt. Dr. Willibald Nagel.

Wagner-Loeberschütz, Th., Scène romantique für Violin-Solo mit Begleitung des Orchesters, Op. 12; Quartett in B. Op. 15; »Entsagung« Tonbild für doppelten Männerchor (oder Quartett), Tenor und Violinsolo, Op. 16; zwei Stücke für Streichorchester, Op. 17; »Frühlingszeit«, Orchestersuite im Volkston, Op. 19. Heilbronn a. N., Verlag von C. F. Schmidt.

Sämtliche Kompositionen tragen den Charakter des Einfachen, Ungesuchten und natürlich Ansprechenden. Das melodisch zeichnerische Element steht bei ihnen im Vordergrund und sichert ihnen eine gewisse Popularität. Diese aber in einem guten Sinn. Denn es ist ein ernster, begabter und gewandter Musiker, der hinter den Stücken steht. Was er uns sagt ist warm und ehrlich empfunden, darum aber auch da, wo er das Einfachste gibt, wie in der Suite oder der »Entsagung« nie trivial und oberflächlich. Wie seine Melodiebildung haben sein Satz und seine Harmonien stets einen nobeln Zug. Seine Orchestrierung ist nicht nur die üblich gewandte, sondern oft, auch in der »scène romantique«, stimmungsvoll. Eine fein polyphone Schreibweise gibt das eine Stück aus Op. 17, die »Elegie«. Am wertvollsten erscheint das Quartett. Das natürliche Studium der klassischen Meister zeitigt hier seine Früchte. Die Formen sind stets einfach und übersichtlich. Die Wiederkehr des Adagiothemas am Schluß des rhythmisch markanten letzten Satzes wirkt als Gegenüberstellung poetisch. Das Adagio selbst ist vielleicht das innigst empfundene Stück; in seiner melodischen Breite und schlichten Charakteristik wirkt es ungemein wohltuend. Eine später entstandene sinfonische Dichtung »Das Leben ein Kampf«, die mit lebhaftem Erfolg in Frankfurt zur Aufführung kam, hat den Komponisten inzwischen von einer anderen Seite bekannt gemacht. Besonders Freunden älterer Musik seien aber die dieser in der Empfindung oft verwandten Stücke empfohlen. Willi Gleckner.

Louis, Rudolf, »Hans Pfitzners Rose vom Liebesgarten,« eine Streitschrift. München, Kommissionsverlag von C. A. Seyfried.

Die kleine inhaltreiche Broschüre ist in zwei Beziehungen interessant: Erstens in dem engeren, speziellen Sinne, in dem sie, positiv, ein Zeugnis für das mannhafte Eintreten eines Musikschriftstellers für ein noch viel umstrittenes aber zweifellos ernst zu nehmendes Werk gibt; zweitens aber in einem weiteren Sinne, dem eine allgemeine Bedeutung und Wichtigkeit zuerkannt werden muß, und der eine wichtigste Frage unseres ganzen öffentlichen Kunstlebens, die der Stellung, Gestaltung und Aufgabe der Kritik zu Kunstwerk und Publikum behandelt. Den Vertretern des alten, eleganten und vor allem unterhaltenden österreichischen Feuilletonismus, dem »ewig-Gestrigen«, das schon zur Zeit Mozarts und Beethovens sein Amt so leicht nahm, stellt *Louis* den heute leider erst noch selten anzutreffenden bewußten, ernsten und im Gefühl seiner Verantwortlichkeit vor allem gebildeten Kunstrichter, den wirklich empfangenden und urteilenden Kritiker entgegen. Trotz der unumgänglichen polemischen Ausfälle hat das Buch somit vor allem einen konstruktiven Wert. Möge darum seine Idee zunächst als ein Weckruf angesehen werden, dem alle Guten und ernst Strebenden folgen!

Willi Gleckner.

Hasse, Max, Peter Cornelius und sein Barbier von Bagdad. Die Kritik zweier Partituren. Preis 4 M. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Der Verfasser vergleicht die Originalpartitur zum Barbier von Bagdad mit der Bearbeitung durch *Mottl* und kommt zu dem Schlusse, daß das Werk durch *Mottl* verunstaltet worden sei. Die Schrift liest sich gut, und jeder Kunstjünger kann aus den zum Vergleich herangezogenen Stellen sich ein eigenes Urteil über die Behauptungen *Hasses* bilden. Der Ästhetiker wird dem Verfasser in allem recht geben, ob es der Theaterpraktiker tut, ist fraglich. Denn wer den Barbier in *Mottls* Bearbeitung gehört hat, wird zugeben, daß diese Partitur schon eine ganze Reihe von Feinheiten und Feinsinnigkeiten enthält, die dem Theaterbesucher entgehen. Wenn diese Feinheiten noch um ein Dutzend vermehrt werden, so wird dies auf die Schlagkraft der Oper keinen großen Einfluß haben. Immerhin ist es durchaus berechtigt, die Originalpartitur wieder an das Licht zu bringen, man ist es dem Andenken des geistvollen Dichterkomponisten schuldig. Rbch.

Schneider, Bernhard, Wendische Volkslieder für gemischten Chor bearbeitet. Verlag Kahnt, Leipzig. Preis der Partitur je 1 M, Stimmen je 1,20 M.

— — Heimatstimmen. Eine Sammlung alter und neuer geistlicher und weltlicher Volksweisen und Kunstgesänge in dreistimmiger Bearbeitung. Ausgabe B: 376 Lieder und Gesänge für höhere Töchterschulen, Lehrerinnenseminare usw. Preis geb. 2 M 50 Pf. Verlag Alwin Huhle, Dresden.

Durch obige Publikationen lenkt Herr *Bernhard Schneider* als ein berufener Bearbeiter des Volksliedes die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf sich. Er geht jedem Volksliede bis ins einzelne nach und sucht für dasselbe das passende harmonische, vielfach kontrapunktisch interessante Gewand, ohne in Künstelei zu verfallen. Namentlich die in den drei Heften enthaltenen 15 wendischen Volksweisen stellen dem Können und dem Geschmacke, nicht minder der Erfindungsgabe des Herausgebers das beste Zeugnis aus. Die 4, hier und da 5 Singstimmen, sind voll blühenden Lebens. Wir zweifeln nicht, daß Chorvereine diese Wendischen Volkslieder lieb gewinnen.

Der dreistimmige Chorsatz in den Heimatstimmen legte im Hinblick auf den Zweck der Sammlung der kontrapunktischen Freiheit einige Reserve auf, aber wo es irgend tunlich, ist auch hier die Stimmführung eine selbständige, hin und wieder sogar imitatorische. In Bezug auf Auswahl der Gesänge ist der Herausgeber sehr glücklich gewesen. Man wundert sich, woher all' die reizenden Volks- und Kunstlieder kommen, soviel Neues bietet die Sammlung. Töchterschulen, die sie benutzen wollen, dürfen allerdings in Bezug auf die Texte nicht gerade zimperlich sein. R.

Album für Orgelspieler. Eine Sammlung von Orgelkompositionen älterer und neuerer Meister zum Studium und öffentlichen Vortrage. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger. Lieferung 116, Preis 2,50 M. Lieferung 117, Preis 1,50 M.

Lieferung 116 besteht in einer Tondichtung in Cdur von *Johannes Kötzschke*. Es ist eine Fantasie, die auf Glanz und Effekt

berechnet ist, und, brillant gespielt, wohl die beabsichtigte Wirkung erzielen wird. Der Reichtum an Effektmitteln and die verlagte Geläufigkeit in Manual und Pedal machen die Tondichtung zu einem vorzüglichen Studienwerk. Als Kunstwerk gehört es in die Kategorie der Virtuosenstücke. Lieferung 117 enthält zwei hübsche lyrische Stücke für Violine und Orgel, von denen das erste geringe Ansprüche an die Technik des Violinisten stellt, während das zweite mindestens ein firmes Lagenspiel voraussetzt. R.

Lieder für I Singstimme.

Ferdinand Braunroth (zwei Lieder Op. 5 und drei Lieder Op. 6) [Leipzig, Friedrich Hofmeister], *William Lynen* (Lieder für eine Singstimme) [Baden-Baden, Emil Sommermeyer], *Paul Pfitzner* (Abendlied) [Leipzig und Zürich, Gebr. Hug], *Karl August Krauss* (Schlummerlied) [Quedlinburg, Chr. Viehwegs Verlag], *Zuschneid* (Daheim, ein Weihnachtslied) [Quedlinburg, Chr. Viehwegs Verlag], *Paul Oehme* (Herbstlied) und *Oskar Hoffmann* (Ein Weilchen nur) [Leipzig, Otto Junne] sind sämtlich sehr anspruchslos und führen uns ins Familienzimmer. Gute Hausmusik bieten die alten Herren *Bernhard Scholz* mit einem Abendlied [Quedlinburg, Chr. Viehwegs Verlag] und *Joseph Rheinberger* (Moosrose, jamen coeli) [Leipzig, F. E. C. Leuckart (Constantin Sander)]. 9 Lieder Op. 1 von *Theodor Müngersdorf* [Leipzig und Zürich, Gebr. Hug] offenbaren ein recht frisches und offenbar entwicklungsfähiges Talent, das in der Deklamation und der Verbindung der musikalischen Phrase mit dem Text höheren Anforderungen bereits zu genügen weiß. Ausgeprägter als bei *Müngersdorf* ist bei *Hans Fährmann* (Op. 20 Drei ernste Lieder) [Leipzig, Otto Junne] das Streben nach Moderne, das dank seinem tüchtigen Talent nicht ohne Erfolg geblieben ist. Er gehört zu den Komponisten, deren Werdegang zu verfolgen den Blättern geboten erscheint.

Wenn ich hier noch zehn zweistimmige Lieder von *Moritz Hauptmann* [Leipzig und Zürich, Gebr. Hug] nenne, die *Moritz Vogel* nach Quartetten arrangiert hat, und *Reinhold Beckers* Legende: Walther von der Vogelweide empfehle, deren frischer Sang wirklich Freude macht, habe ich sämtliche zur Zeit uns vorliegenden Gesänge erwähnt, die der alten Richtung in der Musik entsprechen.

Gemeinsam ist ihnen allen das Bestreben gesanglich zu schreiben und der Singstimme die Führung zu belassen. Die Begleitungen sind ihr untergeordnet, schmiegen sich ihr in gefälligen Formen an und sind leicht ausführbar, helfen dabei geschickt zur Steigerung, die echt sängermäßig vielfach gegen Ende des Liedes im hohen Ton mit Fermate und ff-Akkorden gipfelt.

Regers Zwölf Lieder für seine Braut zum Hochzeitstag (25. Oktober 1902) [Leipzig, Lauterbach & Kuhn] haben mir wieder den Eindruck vermittelt, daß *Reger* außerordentlich differenziert musikalisch empfindet, und daß bei ihm jede Note ihre Berechtigung hat. Seine Lieder fallen besonders in der oben charakterisierten Umgebung durch den fortwährenden modulatorischen Wechsel auf. Das Klavier ist mit der Singstimme gleichberechtigt, bisweilen ihr sogar übergeordnet. Gerade in den angezeigten 12 Liedern für seine Braut befinden sich auch einige leicht »sangbare« (Sehnsucht; Du hist mir gut [dessen Schluß sehr dankbar ist], Primeln, An dich, Morgen, Kindergeschichte). *Eugen Lindner* hat mit den »Liedern des Saidjah« [Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger] wirkliche moderne und doch bald zugängliche Gesangsnummern geschaffen, auf die ich wegen ihrer eigenartigen Schönheit nachdrücklich hinweisen will. Auch die Lieder von *Franz Mikorey* [Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger] dürfen hier empfohlen werden.

Karl von Kaskel, der Komponist der Bettlerin vom Pont des Arts, beweist in den fünf Liedern Op. 9 [Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger] und vier Liedern Op. 8 [Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger], daß in ihm ein sangeslustiger Mensch steckt, dem die Lust am Musizieren durch den Ehrgeiz, modern zu sein, noch nicht verdorben ist. Dabei hat *Kaskel* aber als Musikdramatiker eine so tüchtige Erziehung bekommen, daß er nicht nur anläßlich irgend eines Textes musiziert. Seine Lieder sind gefällig und dankbar, sofort zugänglich und doch nicht salopp. Sie vermitteln zwischen den *Rheinberger* und *Reger*, ohne die Höhe eines dieser Autoren zu erklimmen. Dem einen oder andern dürfte man als Zugabe in Konzerten wohl begegnen.

Als ein herzhaft fröhliches Lied empfehle ich *Eugen Lindners* »Krokodilemma« [Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger]. Wie gut tut in all der Lyrik solch ein lustiger Schwank! Gäb es doch nur auch herzhaft fröhliche moderne Kinderlieder! Solche zu schreiben hat noch keiner versucht. Dichterische Unterlagen würden sich dazu wohl finden lassen, wenn man nicht gerade nur bei *Blüthgen* sucht, an dem musikalischen Kindergemüt, das die modernen Harmonien schon ursprünglich hörte, scheint es unter den Komponisten aber leider noch zu fehlen. *Martin Freys* Op. 15, fünf Kinderlieder [Leipzig, Gebr. Hug], bedeuten noch keinen Fortschritt auf diesem Gebiete, so nett sie sind. Franz Döring.

Schlichte Weisen

betitelt *Max Reger* sein bei Lauterbach & Kuhn in Leipzig verlegtes opus 76. Es sind sieben Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, mit denen der Komponist beweist, daß er — was manche bezweifelten — auch einfach und dabei doch vornehmregerisch schreiben kann. Es sind wirklich herzige Lieder. Mir sind die liebsten darunter »Waldeinsamkeit«, »Wenn die Linde blüht«, »Herzenstausch«, »Beim Schneewetter«, andere ziehen vielleicht andere vor, schön sind alle und werden gern und oft sowohl im Konzert als im Hause gesungen werden. Jedes Lied ist einzeln (zu 1 M) käuflich.

— Eine Partitur in feinem, klarem Notenstich von J. S. Bachs Meisterwerk »Die Matthäuspassion« für — 6 M. Das ist die neuste Publikation von Ernst Eulenburg in Leipzig. *Georg Schumann* ist der Herausgeber. Komponisten, Musikdirektoren und Musikstudierende werden die Publikation mit Freuden begrüßen. R.

Briefkasten.

Herrn P. W. in Z. Die Harmonienfolge



ist Ihnen als die von Subdominante, Dominante und Tonika gewiß geläufig. Nach Riemann ist nun die folgende:



nichts anderes. Der Sextakkord e c g e ist Leittonwechselklang von e g h. Der Leitton c (Leitton in Moll von oben) ist nur als Vorhalt vor der Quinte (oder riemannisch ausgedrückt der Prime) des e-Mollakkords, also des Tones h anzusehen und müßte sich eigentlich direkt in diesen Ton auflösen, springt jedoch zunächst in den unteren Leitton ais und löst sich dann erst nach h auf. Der Ton c nun (allgemein ausgedrückt: die kleine Sexte der Subdominante in Moll) nennt man die neapolitanische Sexte.

C. R. Hamburg. Warum so geheimnisvoll? Derartige Ausschreibungen sind selten. Wenn die Redaktion dieser Blätter in den ihm zur Verfügung stehenden Zeitschriften eine solche findet, wird sie Ihnen Nachricht zukommen lassen, bittet aber um dem Zwecke um Ihre volle Adresse.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



VIII. Jahrgang.
1903/04.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 10.
Ausgegeben am 1. Juli 1904.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Karl Hirsch.

Von **H. Oehlerking.**

Zu den bekanntesten Vokal-Komponisten in Deutschland gehört der seit nun 10 Jahren im Wuppertal segensreich wirkende Musikdirektor *Karl Hirsch.* Er ist den Lesern dieser Zeitschrift besonders durch zwei reizende Duette für zwei Frauenstimmen mit Klavierbegleitung (Dichtung von *Paul Heyse*): »Hütet euch; In der Mondnacht« und die Kreuz- und Trostlieder (*Oser*) für gemischten Chor, Op. 140, welche als Musikbeilage erschienen, bekannt geworden. *Hirsch* ist ein äußerst fruchtbarer Komponist. Die Männerchorliteratur allein verdankt ihm nicht weniger als 150 Lieder und eine Reihe größerer Werke mit Orchesterbegleitung. Nicht minder wertvoll sind seine Werke für gemischte und Frauenstimmen. Wir weisen hin auf: Op. 1 »Ave maria für 2 weibliche Stimmen mit Klavier- oder Harmoniumbegleitung«; Op. 8 »O Herr, vor dem die Stürme schweigen« (*Geibel*), für gemischten Chor, Klarinette, Cello, Orgel und Harfe. Etwa 30 Lieder sind für gemischten und 20 für Frauenchor geschrieben. Eine große Zahl derselben hat sich vielenorts fest eingebürgert, z. B. Op. 10 »Und dräut der Winter noch so sehr; Der Lenz will kommen« — Op. 24 »Ein Jäger ging zu bürschen« — Op. 44 »Tritt mein Liebchen in den Garten; Und kommt die Nacht verschwiegen«. — Die Krone aller für gemischten Chor a capella geschriebenen geistlichen Musik von *Karl Hirsch* stellt Op. 112 dar: Fünf Sprüche des älteren Spervogel (um 1150), »Dem Unendlichen, Er ist gewaltig und ist stark, Der Marter hin sich Christus gab, An dem heiligen Ostertage, Im Himmelreich ein Haus steht«. »Das sind wahre, wunderbare, tiefernste, überraschend schöne, mitunter seraphische Klänge, die weder die alte kontrapunktische Schreibweise und die ihr entsprechenden Kirchentonarten, noch den modernen, harmonischen Ausdruck verschmähen, dabei aber von selten zutreffender Originalität und Charakterisierungs-



kunst Zeugnis ablegen.« Unter seinen 50 Sololiedern verdienen hervorgehoben zu werden die Lieder Elilands für eine Baritonstimme mit Klavierbegleitung (Dichtung von *Karl Stieler*) Op. 115. Zur Pflege des häuslichen und des Schulgesanges sind eine ganze Reihe Lieder wie geschaffen, da sie wie Gesänge echten Volkstones von Herz zu Herzen gehen. Es seien nur folgende (die zum Teil in Schulliederbüchern veröffentlicht sind) erwähnt: Es war mein Op. 127; Lied von Sorrent Op. 125; Zu Straßburg auf der langen Brück Op. 102; Heldenheimat, die wir schauen Op. 85; O Schwarzwald, o Heimat; Spielt auf ihr Hornisten und Pfeifer; O wie freun wir uns, wenn ein Frühlingstag. —

Karl Hirsch hat 9 größere Werke für gemischten Chor und großes Orchester geschrieben; das bekannteste und bedeutendste ist die dramatische Kantate »Werinher«. 11 größere Chorwerke sind für Männerchor und Orchester komponiert: Die Krone im Rhein, Landknechtsleben, Reiterleben, Bilder aus der deutschen Reichsstadt, die dramatische Kantate »Der Trompeter von Säkkingen«, und »Der Rattenfänger von Hameln«. »*Karl Hirsch* ist in der Technik der Komposition routiniert wie wenige, er hat in praktischer Erfahrung die Sprache des Orchesters wie des Vokalchores hinreichend zu studieren Gelegenheit gehabt, er verfügt über einen außergewöhnlich reichlich fließenden Born musikalischer Gedanken und eine lebhafte Phantasie, die anregend und neubildend unaufhörlich wirkt. Namentlich das Gebiet der großen Tonformen und hier insbesondere den Männerchor hat *Hirsch* mit wertvollen Erzeugnissen wesentlich bereichert. Mit souveräner Herrschaft behandelt der Komponist den gesamten musikalischen Ausdrucksapparat; treffend versteht er die einzelnen Situationen zu zeichnen und den Solopartien ein charakteristisches Gepräge zu verleihen, das auf den ersten Blick in die Partitur geradezu frappierend wirkt.« So lautet das Urteil des bekannten Musikschriftstellers *C. August Kraus* über *Karl Hirsch* als schaffenden Musikkünstler.

Karl Hirsch, geboren am 17. März 1858 zu Wemding bei Nördlingen in Bayern, verwaltete schon in seiner Heimat mit 10 Jahren selbständig das Organistenamt, war in Mittenwald und Tegernsee Schullehrer und Musiklehrer, betrieb nebenbei in München fachmännische Studien und ging dann ganz zur Musik über. 1880 war er Chorleiter an der Stadtpfarrkirche und städtischer Gesanglehrer in Erding, 1882 entfaltete er eine überaus segensreiche Tätigkeit in Sigmaringen, in St. Junier in der französischen Schweiz war er 1½ Jahr Kapellmeister, danach Kirchenmusikdirigent und Klavierlehrer am königl. Kadettenkorps in München; in Mannheim leitete er die Liedertafel, den Lehrergesangverein, Oratorienverein, den gemischten Chor der Kasinogesellschaft, sowie den Cäcilienverein Ludwigshafen; 1892 wurde er als Dirigent des Liederkranz nach Köln gerufen, seit 1893 wirkt *Karl Hirsch* als musikalischer Leiter des Oberbarmer Sängerhains, des Lehrergesangvereins und des Sängerbundes in Solingen, der Euphonia-Remscheid, Laetitia und eines gemischten Chores in Elberfeld.

Viel begehrt ist *Hirsch* weit und breit als Gesanglehrer, manche Stimme hat er bis zu voller künstlerischer Reife ausgebildet. Als Chorerzieher und -leiter genießt er uneingeschränkte Anerkennung. Große Sachkenntnis, hochentwickelter Kunstgeschmack, seltenes Direktionstalent, unermüdlicher Fleiß und feste Energie: das sind die Eigenschaften, die ihn zu einer Persönlichkeit, zu einer Autorität machen, die zwingende Gewalt ausübt über jeden, der unter seinem Dirigentenstab steht.

Möge *Karl Hirsch*, der am 19. März d. J. sein 25 jähriges Dirigentenjubiläum unter großer und warmer Beteiligung des Publikums, unter Ehrungen und Auszeichnungen jeder Art feierte, noch recht lange im Vollbesitz seiner Gesundheit bleiben und wirken zum Heile der edlen deutschen Frau Musica.

Goethes Balladen in Loewes Komposition.

Eine Erklärung des Tonsatzes

von **H. Draheim.**

Gutmann und Gutweib.

Eine heitere Erzählung: kleine Mißstimmung und harmloser Verdruß finden eine anmutige Lösung. Die Bäurin hat ihrem Manne zum morgigen Fest Pudding gebacken, nun ruhen sie im Schlafraum des schottischen Bauernhauses, aber die Tür ist nicht eingeklinkt. In der wilden Herbstnacht suchen Wanderer ein gastliches Haus; als ihnen niemand antwortet, dringen sie in die offene Stube. Sie verspeisen den Kuchen, Gutweib bleibt still; aber sie wittern den Schnaps, und als sie trinken, springt Gutmann erzürnt auf und verlangt Bezahlung. Jetzt wird auf seine Kosten gelacht, er hat die Wette des Schweigens verloren und muß die Türe einriegeln, sein Weib hat gewonnen.

Die Komposition beginnt in E moll, leises Behagen, Vorfreude des Festes ausdrückend. Die Wendung bildet das Wahrnehmen des Schnapses: die Tonart geht in E dur über, wir erheitern uns über das Vergnügen der Zecher, die Entrüstung des Mannes und den Triumph der Frau.

Der Fischer.

Die Dichtung steht dem Erlkönig nahe: der Erlkönig bemächtigt sich des Knaben, die Nixe des Fischers. Völlig verschieden aber ist der Hergang der Handlung und ihre Bedeutung. Den lockenden Worten der Nixe setzt der Fischer keinen Widerstand entgegen: halb zog sie ihn, halb sank er hin. Der Abglanz des Himmels überwältigt ihn, das Spiegelbild der Wirklichkeit gewinnt den Sieg; im Trugbild der Wahrheit, in der Welt des Scheines vergeht der widerstandslos sich ihr hingebende: das Wasser rauscht und schwillt und schließt sich über ihm.

Dieses ist auch die Grundstimmung der von Wohllaut durchdrungenen Komposition. In der stillen Pracht der E dur-Tonart, die für die zweite und dritte Strophe in das glänzendere A dur übergeht, bewegen sich die Töne wie die sanft vibrierenden Kreise der Wellen, unablässig, lieblich, ohne Disharmonien, so daß der Nixengesang wie ihre Verkörperung zu Worten, die sich verstehen lassen, erscheint. Die langgedehnten Klänge der Melodie versinnlichen die Ruhe, in der sich der grauenhafte Vorgang vollzieht.

Die beiden Hälften der ersten Strophe sind übereinstimmend komponiert. Die Melodie schreitet zuerst chromatisch vor: e-eis-fis-fisis-gis-a, das Schwellen des Wassers wiedergebend; dann ist in langen Tönen die Ruhe des Anglers ausgedrückt. Eine wiederkehrende rhythmische Figur im Baß (♩ ♫ ♩ ♫) veranschaulicht das regelmäßige Anschlagen der schaukelnden Wellen am Ufer. Dem chromatischen Anschwellen in der ersten Hälfte der Strophe entspricht in der zweiten das gespannte Lauschen und das Teilen der Flut; ebenso der Ruhe des Anglers das Auftauchen der Nixe. Aber bei aller Übereinstimmung: welche Steigerung des Vorganges! Dämon und Mensch treten einander gegenüber. Diese Spannung muß der Vortragende durch bezwingende Gewalt seelenvollen Gesanges im Hörer erwecken.

Es beginnt ein neuer Teil: der Dämon spricht, der Fischer lauscht ihm schweigend. Die Bewegung des Wassers dauert fort in den Sechzehnteln, aber das Schaukeln der Wellen, das Anschlagen am Ufer hat vor dem Gesange der Nixe aufgehört, das Element trägt horchend und kosend seine Herrin. Durch zwei Strophen tönt ihr Gesang, zuerst vorwurfsvoll, dann betörend und lockend. Zu den gesungenen Worten und den ansteigenden Sechzehnteln der Wellenbegleitung erklingt im Baß eine melodische Unterstimme, so daß wir ein Gegenspiel von drei Melodien erhalten: 1. begleitende Oberstimme, 2. begleitende Unterstimme, 3. Gesangstimme. Sowie aber die betörenden, lockenden Fragen beginnen: Labt sich die liebe Sonne nicht, der Mond sich nicht im Meer?, tritt die Begleitungsfigur aus der Unterstimme in die Oberstimme und die ununterbrochenen Sechzehntel aus der Oberstimme in die Unterstimme, wobei sie zu Achtel-Triolen verlangsamt werden. Wieder haben wir das liebliche Gegenspiel von drei aufwärts und abwärts steigenden Melodien: 1. begleitende Unterstimme, 2. begleitende Oberstimme, 3. Gesangstimme. Dem unwiderstehlichen Nixenzauber, den immer dringender und zwingender umstrickenden Sehnsuchtsklängen erliegt der Angler stumm und willenlos. Nach den sinnverwirrenden h moll- und fis moll-Akkorden mit dem Septimen-Intervall fis-gis und den klagenden Liebestönen a-cis-h (lockt dich dein eigen Angesicht) geht Melodie und Begleitung unvermerkt in Dur über.

Wir kommen zur letzten Strophe: das Wasser rauscht, das Wasser schwoll, heißt es wieder, und wieder erklingt dazu die Musik des ersten Teiles: E dur, Wasserbewegung, Anschlagen der Wellen, chromatische Schwellung, die langgezogenen Töne der Ruhe, die jetzt eine Ruhe des Todes ist: und ward nicht mehr gesehn. Und hinterher singen die Wellen ihr ewiges Lied weiter, als wäre nichts geschehen.

Die herrlichen Klänge der Komposition sind zum Teil nur aufgelöste Akkorde, wie in Bachs erstem Präludium. Das Geheimnis des Wohlklanges liegt mitunter in der Einfügung der Septime (e d h gis e) und Sexte (fis e cis a e), hauptsächlich aber in der unerschöpflichen Abwechselung. Wie das Gedicht zu Goethes schönsten gehört, so die Komposition zu Loewes erhabensten, ergreifendsten. Melodie nnd Harmonie sind nicht nur vollendet schön, sondern sie enthalten Stellen, die zu den Eingebungen gehören, welche eben nur die größten Tondichter haben.

Der getreue Eckart.

Die Komposition ist in zwei Teile gegliedert, einen in Moll, welcher das unheimliche Wesen der Geister darstellt, und einen in Dur, in welchem die freundliche Ausgleichung hervortritt: die vermittelnde und verbindende Person ist der getreue Eckart.

1. Die wilde Jagd. E moll, Viervierteltakt; Str. 1—3. In schauriger, ununterbrochener Bewegung naht sich das Heer der Geister; die fortwährenden Sechzehntel lassen nicht zu Atem kommen; bei den stets wechselnden Dissonanzen fühlen wir, daß wir mit etwas Unfaßbarem, Nichtmenschlichem zu tun haben. Die Regelmäßigkeit der Fortbewegung wird plötzlich (Takt 11) und dann noch mehrmals durch Arpeggien unterbrochen: aufwärts aufgelöste verminderte Septimenakkorde in Quintolen, abwärts aufgelöste E moll-Dreiklänge in Sechzehnteln; ein vordringendes Herausspringen wird deutlich bezeichnet. In immer neuer Abwechselung wiederholen sich diese Tonbilder, bald leiser, bald stärker, durch alle Oktaven hindurch, vom dreigestrichenen e beginnend, in fortwährender Steigerung abwärts bis zur großen Oktave und wieder aufwärts bis zur dreigestrichenen Oktave, um nach einem Fortissimo plötzlich mit dem viergestrichenen e abzubrechen. Die E moll-Melodie der 1. Strophe kehrt in der 2. und 3. wieder, nnr tritt in der 2. Strophe eine Ausweichung in Dur ein für die freundliche Erscheinung des alten, getreuen Eckart.

2. Das Wunder der Krüge. G dur, Sechsachteltakt; Str. 4—8. Hier kommen die widerstrebendsten Empfindungen zur Geltung: die Angst der Kinder, die wohlmeinende Teilnahme des Alten, das Staunen der Eltern, die Schwäche der zum Schweigen verurteilten, die Güte des warnenden Dichters. Alles dies hat Loewe wie in einem Rondo harmonisch zusammengefaßt. Strophe 6 und 7 haben die Melodie von Strophe 4 und 5, nur mit anderem Schluß, Strophe 8 aber setzt sich zusammen aus der ersten Hälfte der 4. und der zweiten der 5. Strophe. Die kurzen Nachspiele wiederholen jedesmal die Melodie des Eckartmotives, gewissermaßen, um es in uns ausklingen, uns darüber sinnen zu lassen. Wie Goethe uns zum Schlusse sagt, daß wir dem Wunderbaren gegenüber am besten tun, unsere Neugier zu mäßigen, so erinnert uns Loewes Tonsatz aufs lieblichste an die Märchen unserer Kindheit, denen wir lauschen ohne sie zu begreifen und die wir doch zu begreifen vermeinten.

Wirkung in die Ferne.

Wie die Ballade aus dem Altschottischen, so ist auch diese Dichtung eine heitere. Aus einer Verlegenheit entsteht eine andere größere, aber die Königin weiß durch ein witziges Wort allem Verdruß vorzubeugen nnd hat noch dazu einen kleinen Triumph in einer philosophischen Streitfrage, sie kann beweisen, daß es eine Wirkung in die Ferne gibt. Die Strophen beginnen mit der gleichen Melodie, welche dem Inhalt entsprechend verändert wird. Die ganze Komposition ist ein Allegretto giojoso con grazia in A dur, Sechsachteltakt und erinnert an das Briefduett im Figaro und das Duett zwischen Ännchen und Agathe, unterscheidet sich aber von diesen wesentlich durch seinen epischen Charakter.

Str. 1. Heitere Abendgesellschaft der Königin; man schlürft Sorbett, man will Karten spielen, der Page soll der Königin den Spielbeutel holen.

Str. 2. Die Hofdame hat den Verdruß, durch Zerbrechen ihrer Tasse sich das Kleid zu verderben: diese Unannehmlichkeit wird durch A moll ausgedrückt.

Str. 3. Sie enteilt, trifft aber mit dem Pagen zusammeu; die Liebenden genießen den Augenblick. Die Melodie geht in F dur über.

Str. 4. Das scharfe Auge der Königin entdeckt den von dem verdorbenen Kleide der Hofdame abgedrückten Fleck auf des Pagen Weste. Die Musik weicht wieder nach F dur aus.

Str. 5 u. 6. Sie hat den Zusammenhang erkannt, aber sie triumphiert mit diesem Beweis für Wirkung in die Ferne über ihre Hofmeisterin und heißt den Pagen sich auf ihre Kosten eine neue Weste besorgen: sonst »wird er gescholten«. Die Musik weicht in Str. 5 nach F dur, in Str. 6 nach B dur aus, um mit anmutigen Klängen in A dur zu schließen.

Der Sänger.

Eine Ballade von urwüchsiger Kraft und Schönheit, in welcher der Dichter und Sänger von Gottes Gnaden gefeiert wird.

> Ich singe, wie der Vogel singt,
> Der in den Zweigen wohnet;
> Das Lied, das aus der Kehle dringt,
> Ist Lohn, der reichlich lohnet!

So sprach Goethe zu seinem Fürsten, und so konnte Loewe singen; in den Tönen zu diesen Worten jubiliert er wie der Vogel, dem Gesang Sprache ist. Gleich dem Gedichte, welches in kräftigen Strichen den einfach erhabenen Vorgang zeichnet, kein Wort zu viel, keins zu wenig, schreitet die Komposition vorwärts.

Str. 1. Einleitung: Der König läßt den Sänger rufen, kurze gebietende Worte, eifrige Ausführung seines Befehls. F dur, Viervierteltakt, rezitativähnlich.

Str. 2 u. 3. B dur, Sechsachteltakt. Des Sängers Eintritt; des Sängers Lied. Er begrüßt Ritter und Frauen, er läßt seine Harfe in aufgelösten Akkorden erklingen. Der König läßt die goldene Kette bringen. Hier vermischen sich die Motive des königlichen Befehls mit den letzten verstummenden Harfen-Akkorden des Sängers, und nun stehen sich König und Sänger gegenüber, der Große und der Größere, der schenkende König und der dankend ablehnende, bittend fordernde Sänger.

Str. 4. Der Höhepunkt des Gedichtes bereitet sich vor. F dur, Viervierteltakt. Es ertönen die Motive der ersten Strophe. In großer Erregung erhebt sich der Sänger, um den Wert seines Liedes zu verkünden. Die aufsteigenden Akkorde hinter dieser Strophe zeigen, wie er sich ein Herz faßt, um ein offenes Wort zu sprechen.

Str. 5. Der Höhepunkt: »Ich singe, wie der Vogel singt«. B dur, Sechsachteltakt. Während in Str. 2 und 3 die Harfenbegleitung hervortrat, tritt sie hier zurück; ganz leise werden die Harmonien gegriffen zu der reich modulierten Melodie. Harfenakkorde schließen diese Strophe wie die dritte.

Str. 6. F dur, Viervierteltakt. Des Sängers feierlicher Dank. Er spricht aus vollem Herzen. Kraft und Wohllaut tönen aus der einfachen Melodie, in welcher ihn Loewe die Segensworte singen läßt:

> O wohl dem hochbeglückten Haus,
> Wo das ist kleine Gabe!

Der Schluß ist, mit Wiederholung der Melodie der ersten Strophe, ebenso melodisch wie kraftvoll und kurz.

Wie in Goethes Gedicht, so ist auch in Loewes Tonsatz nichts zu wenig oder zu viel: seine meisterhafte Kürze kommt gerade in dieser Ballade dem Hörer eindringlich zum Bewußtsein. Besonders knapp und deutlich sind die Worte ausgedrückt: »Er setzt' ihn an —, er trank ihn aus —«; es mußte das Ansetzen und Austrinken markiert werden, weil die Handlung eine würdevolle und feierliche ist, dementsprechend muß die Stelle gesungen werden. •

Goethes wandelnde Glocke.

Goethe dichtete die wandelnde Glocke am 22. Mai 1813 in Teplitz, wo sein lustiger Sohn August einem ängstlichen Knaben das Wackeln der Glocke mit einem aufgespannten Regenschirm vorgemacht hatte. Das kindliche und doch so tief sittliche Gedicht von der Ermahnung zur Pflicht durch überirdische Macht hat Loewe ebenso lieblich wie verständlich komponiert (Op. 20, 3). Mit den einfachsten Mitteln erzielt er, der Meister, auch hier die volle Wirkung.

Auf Vorspiel verzichtet er. Nach Strophe 2 folgt ein Zwischenspiel von 4 Takten, nach Strophe 4, 1. Hälfte, ein kürzeres von zwei Takten, am Schluß ein Nachspiel von zwei Takten. Das erste Zwischenspiel wiederholt die Anfangsmelodie als Nachklang der kindlichen Sorglosigkeit, gleichsam als abweisende Antwort auf die Ermahnung der Mutter und als Überleitung zu den Worten: »Das Kind das denkt: die Glocke hängt ja droben.« Das zweite Zwischenspiel nach der ersten Hälfte der 4. Strophe deutet kurz den Schrecken der hinterher wandelnden Glocke an, seine Erklärung findet es durch die folgenden Worte: »Doch welch ein Schrecken.« Das Nachspiel wiederholt in aller Kürze die Gesamtstimmung.

Das Gedicht ist wie gewöhnlich bei Loewe durchkomponiert, so jedoch, daß die Melodie der ersten Strophen im ganzen beibehalten wird. Diese Melodie geht streng im Takte ($^2/_4$), wie im Pendelschlage, ohne pathetische Unterbrechung. Jede Strophe erhält zweimal 4 Takte, Strophe 5 ist durch Wiederholung der Worte »es lauft, es kommt« um 2 Takte verlängert. Die Schlußstrophe ist um 1 Takt länger, jedoch wird durch diese Verlängerung nur das Ritardando auf dem Schlußworte »laden« markiert. Die ganze Komposition ist also nach Takten folgendermaßen einzuteilen:

Takte	Teil			
1—8	Strophe 1	=	4 + 4	I.
9—16	Strophe 2	=	4 + 4	
17—20	Zwischenspiel	=	4	
21—28	Strophe 3	=	4 + 4	

29—32	Strophe 4, erste Hälfte	=	4	II.
33. 34	Zwischenspiel	=	2	
35—38	Strophe 4, zweite Hälfte	=	4	
39—48	Strophe 5	=	2 + 4	
49—56	Strophe 6	=	4 + 4	III.
57—65	Strophe 7	=	4 + 4 + 1	
66. 67	Nachspiel	=	2	

Die Anfangsmelodie ist so schlicht wie möglich, die einfache Erzählung von Kind und Mutter wiedergebend. Die unbetonten Silben und schlechten Taktteile liegen in der Tonhöhe über den betonten Silben nnd guten Taktteilen, wodurch die Melodie einen spielenden, tändelnden Charakter erhält (I). Auf dem Höhepunkte tritt eine andere Melodie ein: »doch welch' ein Schrecken« (II), die jedoch bei den Worten: »es lauft, es kommt« wieder in die erste übergeht (III).

Ein besonderer Reiz liegt in der Begleitung, welche ohne alle Übertreibung die Stimmung und die Situation der einzelnen Stropben wiedergibt. Wir empfinden die behagliche Pflichtvergessenheit des Kindes, den Ernst der Mutter, die von der Glocke erregte Furcht, die noch in der Erinnerung nachklingt, und die Befriedigung, welche die hergestellte Ordnung gewährt. Dies ist die Stimmung in den einzelnen Strophen. Die Situation aber wird veranschaulicht durch den musikalischen Ausdruck für das wiederholte Erklingen der Glocke, für das Wackeln hinter dem Kinde, für die Flucht des Kindes und für den einmaligen Glockenton der Schlußstrophe. Bei den Worten: »Die Mutter sprach: die Glocke tönt« hören wie dreimal und dann noch dreimal einen langgehaltenen mahnenden Ton. Bei der Stelle: »Doch welch ein Schrecken« spielt die Begleitung in der Oberstimme eine in Sechzehnteln schwingende Oktave und in der Unterstimme dazu fünfmal eine in Terzen heruntergehende Doppeltonleiter. Die Flucht des Kindes, sein immer schnelleres Laufen, ist durch die zunehmende Häufigkeit der Begleitungstöne ausgedrückt, welche von Sechzehnteln in Triolen übergehen, also von 8 für den Takt auf 12 für den Takt. In den beiden Schlußtakten auf »decken« und »Schnelle« haben wir sogar eine kurze Tonleiter in Zweiunddreißigsteln. Bei der Erinnerung des Kindes: »gedenkt es an den Schaden« ertönt noch einmal das Fluchtmotiv in Triolen, am Schluß: »durch den ersten Glockenschlag« der vom Anfang her bekannte Glockenton.

Man könnte diese Begleitung eine realistische Tonmalerei nennen. Sie ist es in gutem Sinne, denn die Musik ist nirgend über das hinausgegangen, was sie mit ihren Mitteln zu leisten vermag. Das Glockenklingen gehört in den Bereich der Töne,[1] das Wackeln und das Laufen in den Bereich der Bewegung.

[1] Das Glockenklingen haben wir bei Loewe auch in Oers Glocken zu Speier (die Kaiserglocke — die Armesünderglocke), in Schillers Graf von Habsburg (»ein Glöcklein hört' er«) in Rückerts Glockentürmers Töchterlein (»mit jedem Glockenschlage«); es ist aber nicht stereotyp; in Rückerts Süßes Begräbnis hat es Loewe bei den Worten »Maienglocken zu Grab dir getönet« wohlweislich weggelassen.

Eine Peter Cornelius-Feier in Weimar.

Von Prof. Dr. **Arthur Seidl.**

Weimar! — Alles, was Kostbares und Wertvolles an diesem Namen hängt, blüht auf, als wie am ersten Tag, und leuchtet hell in seinen frischesten Farben, wenn uns dieser Stadt Zinnen wieder einmal grüßen nnd unsere Fuße, die Schuhe gleichsam abstreifend, diesen heiligen Boden zu betreten sich anschicken. So erst recht und insbesondere haben wir Musiker, Tonkünstler und Musikschriftsteller der »modernen« Färbung oder »neudeutschen« Richtung wohl allerhand Ursach, in gehobener Stimmung, dankbar-freudigen Herzens, dieses Ortes heilig-ernste Weihe einzuatmen. Zu einem »Cid«-Erlebnis sind wir hierher einberufen — hier hat ein *Joh. Gottfr. Herder* seine »Cid«-Romanzen feinsinnig nachgeschaffen und diese köstliche Frucht vom Baume der weltliterarischen Erkenntnis, ohne das »Paradies« der Poesie darüber zu verscherzen, dem deutschen Volke freigebig dereinst beschert; ein jovialer »Barbier«, geschwätzig wie alle Salbader, soll uns am zweiten Abend glatt rasieren und von allen Schlacken erfrischend reinigen, daß uns wohl und wehe dabei ums Herze wird — hier hat die delikate Partitur unter eines *Liszt* hochsinniger Leitung, allerdings mit schrill-mißtönendem Nachklange zunächst, zu allererst seinerzeit erklungen. Am neuen, beredsam-stolzen Liszt-Denkmal verrichtet der pietätvolle Jünger daher sein stilles Morgengebet, dem stimmungsvollen Liszt-Museum in der Hofgärtnerei macht er alsbald seinen schuldigen Ehrfurchts-Besuch; das mehr und mehr schon zum stattlichen »Museum« sich erweiternde, geschmackvoll neuerdings umgebaute, Nietzsche-Archiv« auf dem südlichen Hügel der Klassiker-Stadt betrachtet er als willkommenes »Refektorium« für seine in der Frankfurter Bruthitze erschlafften Lebensgeister, um vom »Wagnerianer« zum »Cornelianer« und — »Selberaner« schmerzlos-sachte die Gedanken allmählich hinzuleiten, und auf »Wilhelmshöhe« wiederum, unweit dem beschaulich-lauschigen Bade Berka an der idyllischen Ilm, vervollständigt er in ungestörtem Seelen-Frieden wie bei guter Harmonie aller seiner Kräfte die wünschenswerte geistige Vorbereitung auf das schöne Fest mit flüchtiger Lektüre und eingehendem Studium der einschlägigen Quellen-Literatur zu ehrendem Gedächtnis von *Peter Cornelius*, dem »Singer und Sager« von Gottes Gnaden... Und, wenn wohl auch die feuerpolizeilichen Maßnahmen der Neuzeit dem alten Hoftheater-Gebäude kaum je mehr ganz befriedigend werden beikommen können, die Bühnenhaus-Polizei (mit Zuspätkommen, Aufstehen und Sitzeklappen) zudem gar sehr hier im Argen liegt, also das »Bayreuth in Weimar« zur Zeit noch sehr viel zu wünschen übrig läßt, — das hübsche »Natur-Foyer«: Pleinair-Zwischenakt und Freilicht-Diskussion, geben auch da erwünschte Erholung zur Aufrechterhaltung erquicklicher Stimmung im Sinne einer ernsten »Sammlung« wider alle leichtfertige »Zerstreuung«. Kurz und mit einem Wort: Wir haben wieder einmal »geschwärmt«.

Und doch stiegen wir diesmal in ein »kritisches Examen« sozusagen, und sollte gar »rigoros« sogar dabei zu Werke gegangen werden. Vernehmen wir, wie Dr. *Edgar Istel*, ein Schüler des Münchner Cornelius-Biographen Prof. Dr. *Adolf Sandberger* und nicht unverdienter, näherer Kenner des Mainzer Meisters, indem er *Max Hasses* unlängst publizierte fulminante »Kritik zweier Partituren — Peter Cornelius gegen Felix Mottl

und Hermann Levi« im Cornelius-Hefte der »Musik« anzeigend bespricht, das eigentliche Programm zu solcher Weimarer Veranstaltung uns entwickelt! »Ist das nicht falsche Buchstaben-Pietät, die auf des Meisters Worte schwört und das Authentische, sei es auch schlechter und leblos, der lebensvollen Bearbeitung vorzieht? — so höre ich angesichts des Titels dieses Buches fragen, so hatte ichselbst, ich bekenne es offen, mich gefragt, da ich noch nicht hineingeblickt. Denn, so seltsam es ist: selbst der mit Cornelius' Werken und Leben näher Vertraute (auch *Hasse*, wie er selbst gesteht, bis vor kurzem) hatte, da er nie eine echte Partitur zu Gesichte bekam, dem traditionellen Märchen vom »unpraktischen« Peter, dem erst *Liszt* die gröbsten Instrumentationsfehler herauskorrigiert habe, und dessen Partituren dann noch posthum gar vieler Retouchen seitens erfahrener Praktiker wie *Mottl* und *Levi* bedurften, arglos Glauben geschenkt. Aber diese Tradition ist unwahr, was zwar dem Nachruhme des Komponisten Abbruch tun könnte, doch an und für sich künstlerisch nicht gar so schlimm noch wäre; allein viel, vie Schlimmeres ist vorgekommen... Ja, wir erstaunen, wenn wir (nach *Hasses* Beispielen) nun sehen, wie zartsinnig und zugleich wohlklingend *Cornelius* instrumentierte — und was der Bearbeiter dafür setzte. Da erscheint denn vieles, an das wir uns im Laufe der Zeit in den Aufführungen gewöhnt haben, jetzt, da wir das Original kennen, plump und aufdringlich. Kein Wunder, ist's doch (vielfach) Wagners großes Orchester, was der Bearbeiter hier anachronistisch verwendet — als ob es dieses erborgten Flitters bedürfte, um ein so keusches Kunstwerk (von feinster Intimität der Reize) zu bekleiden!... *Hasse* ist vornehm genug, dem 50jährigen Manne nicht anzurechnen, was der 25-jährige getan; ja, er bezweifelt mit gutem Rechte, daß *Felix Mottl* jetzt in reiferem Alter, nach genauer Kenntnis der Sachlage, die Neubearbeitung gut geheißen haben würde«,... nur spricht er zum Schlusse noch die zuversichtliche Erwartung aus, der berühmte Dirigent möge in freudiger Selbstüberwindung mit an die Spitze der »Retrospektive« treten und in seinem neuen Münchner Wirkungskreise für Restitution des ursprünglichen »Barbier« nunmehr persönlich eintreten. — Dies also war die für Weimar, das jene Original-Partituren des »Barbier« und des »Cid« eigentümlich 1858 und 1865 erworben hatte, gestellte These, und was die Hauptsache ist, sie wurde, in öffentlicher Disputation gleichsam wider Opponenten und Studenten, vor versammeltem Forum der Musik-Gelehrsamkeit ad aures et oculos nun auch bewiesen: im Widerspruche sogar gegen den bis dato zuständigen Kronzeugen *Sandberger* in dieser Sache, der trotz Kenntnis der betreffenden handschriftlichen Partituren bisher stets eifrig für die genannten Bearbeiter und die Notwendigkeit, ja Dringlichkeit bezw. Gediegenheit ihrer Arbeit seine maßgebende Stimme hatte ertönen lassen.

Ohne weiteres bleibt die denkbar beste Freundes-Absicht der Herren Herausgeber zu supponieren, den »Lyriker« *Cornelius* durch Neu-Uniformierung und Instrumental-Panzerung zum »Dramatiker« tatkräftig zu »erlösen«. Ganz ohne Zweifel ferner, daß der besondere Umstand, wie auch *Cornelius* persönlich (wenn schon, wie nicht zu übersehen, lediglich unter dem Einflusse *Liszts* und seiner Freunde) wegen nachträglicher Ummodelung des »Barbier« wiederholt mit sich geschwankt und selbst eine Ouvertüre dazu noch komponiert hat (vor deren Instrumentation ihn leider der Tod erreichen sollte), den bühnentechnischen Interessenten einen Anschein von gutem Rechte verlieh, dem Dichterkomponisten im rechten Momente mit ihrer Sachkunde beizuspringen. Keine Frage endlich, daß der Schöpfer dieser Werke allerdings im »Barbier« entschieden origineller und eigenwüchsiger, in sich künstlerisch bewußter und ästhetisch gefestigter gewesen, kurz geschlossener und freier sich gegeben hat als in dem etwas uneinheitlich geratenen »Cid«-Werke. Allein, er war mit diesem, auf Grund des Weimarer Fiasko mit ersterem und dessen verheerenden Folgen, doch nur eben »außer Kurs« geraten, kompaßlos gleichsam plötzlich geworden, und darum bleibt der damals angezettelte Theater-Skandal ein ganz unverantwortlich-unsühnbar »Verbrechen wider das keimende Leben« eines genialen Menschengeistes. Und nun ganz sicher vollends, daß bei sotanem Cornelianischen »Barbier« von vorne herein schon ungleich mehr als an dem Wagnerianischen »Cid« durch Übermalung zu verderben war, und auch — wie die dokumentarische Weimarer Lehre zur Evidenz nunmehr gezeigt hat — verdorben worden ist; auch, daß der Glaube an den Eigenstil von *Peter Cornelius'* »Wort und Weise« innerhalb der Theater-Traditionen erst einmal zu erretten, frisch zu beleben und energisch zu stärken war. »Ihr wißt, auf unseren deutschen Bühnen probiert ein jeder, was er mag!« — wie lange noch wird dieses Wort, und soll es am Ende gar ewig zur eigenen Schmach von unserem größten deutschen Dichter für uns gesprochen bleiben? Und »was hülfe es dem Menschen (nämlich *Cornelius*), so er die ganze Welt gewänne und nähme Schaden an seiner Seele?« — wie er das, Gott seis geklagt und seine Freunde seien dafür nicht von uns gesegnet, in unvermeidlicher Beunruhigung durch die schlimmen Weimarer Erfahrungen des Jahres 1858 tatsächlich doch getan hat.

Ein typisches und geradezu klassisch zu nennendes Schulbeispiel dafür, wie man ihm seinen Eigenstil — »sucht davon erst die Regeln auf!« — durchkreuzt, um nicht zu sagen: erstickt und ruiniert hat, ist mir z. B. die erste, ursprüngliche »Barbier«-Ouvertüre, die ungemein fein, musikalisch sehr viel wertvoller und selbständiger sich gibt, als das später noch aufgesetzte, von *Liszt* instrumentierte und von *Mottl* wiederum gekürzte, Vorspiel. *Franz Liszt* bezeichnete jene nach dem ersten Anhören als »objektiv-gehaltene Lustspiel-Ouvertüre« und meinte dazu, sie sei »glücklich erfunden«; eine andere Briefstelle von *Cornelius* eigener Hand meldet uns, daß der Meister-Freund sie »geistvoll« gefunden und einen »verjüngten Anakreon von Cherubini« genannt habe. Davon war nun freilich bei der jüngsten Weimarer Vorführung nicht eben allzu viel zu merken, so daß ich mir anfänglich sogar als kritisches Merk's! noch ausdrücklich notieren konnte: »Viel zu schwerflüssig und — schwermütig für eine Lustspiel-Einleitung; auch das Solo der Tenor-Posaune am Schlusse weitaus zu dicklich und schwerfällig, beinahe sentimental geblasen — genau genommen, paßt also wohl keines der beiden Vorspiele zu dem Werke«... bis mich, alsbald danach, die zufällig hingeworfene Bemerkung eines Orchester-Praktikus unter den fremden Gästen: »Das Ding muß fast noch einmal so schnell im Tempo gewagt und in dieser Zeitmaßnahme eben recht tüchtig, bis es flott kommt, das Ganze fleißig studiert werden!« gründlich auf das hier vorliegende Problem aufmerksam machte und mir bis nun die lebendige, felsenfeste Überzeugung selbst beibrachte, daß die alte Partitur nicht nur der Inscenierung pietätvoll zu Grunde zu legen, sondern eben vor allem ihre stilistische Intention in Wort und Ton bei der Aus-

führung durch korrekten Vortrag des besonderen Melos auch erst zu treffen sei. Mit dem Wagner- oder Liszt-, eher schon mit dem BerliozStil, allein ist hier noch nichts getan; da sind wir »gar bald verloren«.

»Ein phantasievoller Handwerker, ‚Barbier und Philosoph dazu', wie ihn der Titelheld hier verkörpert, er ist zwar heute, seit Wagners Hans Sachs, dem ‚Schuhmacher und Poet dazu', männiglich gar wohl bekannt, war es aber doch nicht damals, als er zum ersten Male über die Bretter schritt, da die ‚Meistersinger' noch im Pulte lagen, und ist auch sonst doch wieder neu, in ganz individueller Weise. In dem dichtenden und singenden Haarkünstler, dem der Zwang, das Leben zu fristen, sehr lästig ist, pulsiert ganz fraglos *Peter Cornelius'* innerste Art. Er schrieb seiner Mutter 1857: ‚Ich habe alles selbst durchlebt, bin Chorist, Schauspieler, Souffleur, Orchestermitglied gewesen; die Komik der Barbierscene wird durchschlagen, das ahne ich. (Heute schlägt sie ja auch wirklich ganz unfehlbar durch!) Jetzt geht's Juchhe, jetzt ist mir die Zunge gelöst wie einem Star'. Und an *Hans v. Bronsart* schrieb er: ‚Den Dialog muß eine komische Sinfonik tragen, wie sie anders noch nicht da ist'. So lösten sich früheste Intentionen in graziöser, zarter Poesie und Melodie bei ihm aus. Zum Komponisten zumal komischer Opern fühlte er sich von Jugend auf berufen; er hatte, schon als Kind einer »komischen Alten« der Bühne, mit dem Vater, der selbst eine bedeutende vis comica als Darsteller sein eigen nannte, sie somit auf den mit »Mutterwitz« begabten Sohn mit vererbt haben mochte, Kleistens ‚Zerbrochenen Krug' als Sujet besprochen ... ‚Meine Laune ist eben zu individuell', sagte er wohl auch später, mit Bezug auf jenen ‚Barbier' von sich und traf mit diesem Ausspruche das Rechte.« — Das alles hat schon *Natalie v. Milde*, an entsprechender Stelle ihrer »Weimarischen Erinnerungen«, recht hübsch übersichtlich so ungefähr zusammengestellt. Wir sagen hierzu nur noch: Prächtige dichterische Selbst-Ironie und musikalische Persiflage, eine sprechend-beredte Instrumental-Plastik, zum zwingenden Ausdruck wie zur charakteristischen Auslösung humorvoller Wirkungen und komischer Episoden, Polyrhythmik (nicht ohne weiteres auch schon »Polyphonie«), vornehm-aparte Kontrapunkte, wahrhaft entzückende »kanonische« Führungen, große lyrische Zartheit und feinste poetische Intimität mit bemerkenswertem harmonischem Reichtum und in einer ganz erstaunlich freizügigen, durchaus eigenlebigen und neuartigen, Modulations-Kunst (die nur »hart« schelten und ungeschickt-gezwungen geben kann, wer sie nicht als solche erkennt und empfindet): Das sind seine besten Seiten und vorzüglichsten Sonder-Werte, auch wenn er allenfalls in der Instrumentation selbst nicht ebenso excellieren, im instrumentalen Geschick nicht gleich ebenbürtig sich auch hervorgetan haben sollte — bleibt doch gerade genug des Bewundernswerten, Seltenen und Idealen bei alledem noch übrig. Gewiß entbehrt der Schlußchor mit dem Refrain »Salemaleikum!« nach Ausgabe A in etwas des äußeren, wohlgerundet-abschließenden Glanzes der Farben; möglich wohl auch, daß man einige kleine dramaturgische Mängel, unebene Retardierungen im Text usw. noch empfindet und gerne gar mit ausmerzen möchte. Aber wo wollte man dergleichen etwa nicht? Und daß der Barbier »rein-lyrisch« zu nehmen, ganz und gar nicht »dramatisch« sei: davon kann doch keine Idee noch Rede mehr sein — das ist nur wieder »seines Lebens (altes unseliges) Märchen«, das einer dem anderen nur eben aufbindet und dieser ohne Überlegung gedankenlos halt nacherzählt. R. I. P!

Ressurexit autem atque renata est Musa »Corneliana« — bei dieser Weimarer »Renaissance«, und ganz zweifellos wird diese nun auch dem »Cid« bei den deutschen Bühnen nur wieder mit zu gute kommen dürfen, der, wie der »Fliegende Holländer« ehedem, aus einer lyrischen Keimzelle und einem romantisch-psychologischen Grundkerne herausgewachsen bezw. auf das große Leit-Thema aller Musik: »Liebe!« dichterisch-ideal abgestimmt erscheint, im übrigen aber entschieden mehr der Linie »Lohengrin-Tristan« folgt und trotzdem, in gereinigter Ausgabe, auch seinerseits weit weniger von leitmotivisch-instrumentalen »Wagnerianischen« Charakterzügen mehr verrät, als dies nach den umgehenden Urteilen und des Schöpfers eigener Meinung darüber wohl zu erwarten gewesen wäre. Es war eben *Peter Cornelius'* eigenstes Malheur und Mißgeschick seines ganzen Lebens, »Neu-Weimarisch« abgestempelt, ins »Wagnerische« gleichsam uminstrumentiert, mit einer fremden Marke nur immer, vor seinem Publikum bis dato zu erscheinen, und schon darum allein bleibt das Verdienst zu preisen, welches das Weimar von heute durch diese Tat um seine Manen sich erworben. Das ist der Segen guter Tat, daß auch sie, fortzeugend, Gutes muß gebären. Möchten die angenehmen und erfreulichen Folgen recht bald schon zu verspüren sein!

Lose Blätter.

40. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins.

Frankfurt a. M., 27. Mai bis 1. Juni.

Die sich durch länger als vier Dezennien bewiesene Lebensfähigkeit unseres Vereins, dem nicht nur alle hervorragenden deutschen Künstler, vielmehr auch viele auswärtige Kräfte als Mitglieder angehören, ist ein vollgültiger Beweis einflußreicher Bedeutung und nutzbringender Wirksamkeit. Nachdem die Tonkünstler-Versammlungen in verschiedenen deutschen Städten, auch in Zürich und Basel, abgehalten wurden, begrüßte nun Frankfurt zum ersten Male seit Gründung des Vereins, die Getreuen in seinen Mauern zum Begehen eines Festes, das diesmal noch um so reichhaltiger sich gestaltete, da die Städte Mannheim und Heidelberg in Oper- und Konzert-Aufführungen den Teilnehmern in liebenswürdiger Kollegialität Genüsse darboten. Eingerechnet der Vorführung zweier Bühnenwerke von *W. v. Baußnern* und *Hans Pfitzner* beanspruchte das Programm des Festes diesmal 6 Tage in 2 Theatervorstellungen und nicht weniger als 6, die Orchester-, Chor- und Kammermusik usw. neueren und neuesten Datums vertretenden Konzerten. Nicht weniger als 29 Komponisten in 33 Werken waren diesmal in Uraufführungen und bisher wenig bekannten Schöpfungen vertreten. Die Komponisten, von denen Werke zu Gehör kamen, waren: *W. von Baußnern, E. N. v. Reznicek, Bruno Walter, Herm. Zilcher, Alfred Schattmann, Hans Pfitzner, Volkmar Andreae, Max Reger, Theodor Müller-Reuter, Hugo Kaun, E. Heuser, Felix*

v. Rath, Paul Scheinpflug, Walter-Lampe, Fr. Klose, G. Charpentier, J. L. Nicodé, W. Berger, G. Schumann, H. Zöllner, W. Rohde, L. Heſs, H. Sommer, Ph. Wolfrum, Dirk Schäfer, Aug. Reuſs, Siegm. v. Hausegger. Den Schluß der Aufführung bildete die Sinfonieadomestica, »Ein Tag aus meinem Familienleben« von R. Strauß, die am 21. März in New-York zum 1. Male zu Gehör kam. Als Solisten waren in den Konzerten erschienen: Frl. *Minnie Nast*-Dresden (Sopran), Frl. *Maurina*-Berlin (Klavier), die Herren *Forchhammer, Gerhäuser* und *L. Heſs* (Tenor), *Sistermans, Schleicher* und *Rich. Breidenfeld* (Bariton), Prof. *Marteau*-Genf, Prof. *H. Heermann* und Sohn *E. Heermann* (Violine), sowie die Herren *Rebner*, Prof. *H. Becker* und *Kühler*. Außerdem übernahmen *L. Thuille, Berger* und *D. Schäfer* die Klavierpartien ihrer Kammermusikwerke selbst. Die Komponisten *R. Strauſs, J. L. Nicodé, E. N. v. Reznicek, Bruno Walter, Volkmar Andreae, Walter-Lampe, H. Pfitzner, H. Zilcher, H. Zöllner, G. Schumann, Aug. Reuſs, L. Berger, A. Schattmann* usw. dirigierten ihre Orchesterwerke selbst. Den Konzerten diente als Instrumentalkörper das verstärkte Frankfurter Theaterorchester (Orchester der Freitagskonzerte der Museumsgesellschaft). Die Violinsoli in den Orchesterwerken hatte Herr *A. Heſs* übernommen. Der Festchor war gebildet aus Mitgliedern des Cäcilienvereins, des Rühlschen Vereins, des Lehrergesangvereins und des Museumchores. Leider war der Festdirigent, *v. Hausegger*, durch Unwohlsein verhindert, mitzuwirken, und so hatte *R. Strauſs* die Freundlichkeit, *v. Hauseggers* Neuheit, »Wieland der Schmied«, die im letzten der Konzerte zu Gehör kam, zu leiten.

Das Ergebnis der Aufführungen gestaltete sich in vieler Beziehung im hohen Grade anregend, wenngleich man auch bekennen muß, daß nicht alles, was dargeboten wurde, auf gleich hoher Stufe der schöpferischen Kunst stand. Es würde die Leser ermüden, wollte man auf alles Einzelne eingehen. *F. v. Hillers* Ausspruch: »Zu viel Musik« ist auf die große Zahl der Vorführungen, welche die Frankfurter Tage brachten, in voller Bedeutung anzuwenden. Die sinfonische Dichtung, im speziellen die programmatische Musik, war überreich vertreten. Sie begann mit *V. Andreaes* Fantasie »Schwermut — Entrückung — Vision«, einem in jeder Beziehung Achtung gebietendes Werk, das zu dem Wertvollsten gehörte, das dargeboten wurde. Wenig befreunden konnte man sich mit der phrasenhaften, ebenfalls »sinfonische Fantasie« benannten Dichtung von *Bruno Walter*. Talent ist auch hier zu erkennen, aber die Komposition ist wenig anregend. — Im 2. Orchester-Konzert gelangte *Nicodés* »Gloria, ein Sturm- und Sonnenlied«, zu Gehör. Diese einsätzige, »Sinfonie« benannte Komposition beanspruchte eine Zeitdauer von mehr als 2 Stunden und stellte somit an den Hörer enorme Zumutungen. Wie *B. Walters* Fantasie konnte man auch dieser Komposition keine Sympathie abgewinnen. Auch *Reuſs'* »Johannisnacht« und *v. Hauseggers* »Wieland der Schmied« vermochten kaum mehr als vorübergehend zu interessieren. Der Schwerpunkt fiel auf die Sinfonia domestica von *Strauſs*, auf die ich unten näher eingehe.

W. v. Baufsnerns Oper »Der Bundschuh« leitete das Fest im Frankfurter Opernhause ein. In dieser neuesten Schöpfung *Baufsnerns* ist der Wagnersche Grundgedanke vom musikalischen Drama bis in die letzten Konsequenzen aufgebaut und durchgeführt und dies auf realistischem Stoffgebiet. Auch der Chor, dieser Bastard der nachwagnerischen Opernperiode, tritt im »Bundschuh«, dem Inhalt der geheimen Verbrüderung entsprechend, als »bandelnd« auf. *v. Baufsnern* istein vornehmer Komponist, leider jedoch einer der vielen, die im Nacheifern der Richtung Wagners zu weit gehen und weniger das Hervorragende als das Minderwertige seiner bleibend großen Schöpfungen nachbildeu. Der erste Akt des »Bundschuh« ist zu tumultarisch gehalten, um zu fesseln. Chor und Orchester sind unausgesetzt in Bewegung und man kommt zu keinem Genießen der Musik. Die wenigen lyrischen Lichtpunkte, namentlich die im 3. Akt, sind Wohltaten in dem Chaos des Tongewirres. Die Aufführung, an der sich erste Frankfurter Kräfte beteiligten, war glänzend.

In dem Fest-Konzert, das in der neuen Konzerthalle in Heidelberg gegeben wurde, erschienen unter Prof. *Wolfrums* Leitung *Charpentiers* Sinfonie-Drama »la vie du poête« und *Karl Kloses* sinfonische Dichtung »Das Leben ein Traum.« Das Werk von Charpentier, stellt die Kunst des Komponisten der »Louise« in ein helles Licht, ist jedoch wenig geeignet, mehr als vorübergehend zu interessieren. Der Tonmaler steht in demselben höher als der Musiker. Auch *Kloses* Werk wirkte in seiner großen Ausdehnung mehr äußerlich als durch wirklich tonkünstlerische Bedeutung. Wenn ich nun von *Pfitzners* »Die Rose vom Liebesgarten«, die am 31. Mai im Hof- und Nationaltheater in Mannheim zu Gehör kam, kurz berichten soll, so scheint dies eine schwierige, unlösbare Aufgabe. Daß *Pfitzner* nicht Dramatiker ist, beweist die Wahl des undramatischen Stoffes (von *James Grun*). Die Handlung bewegt sich nur in höheren Regionen und ist so phantastisch, daß eine Wahrscheinlichkeitstäuschung ausgeschlossen ist. Die Musik bewegt sich in der Wagner nachempfundenen Ausdrucksweise und bringt nur selten selbständige Züge. Der Nachbildner steht überall obenan und wo er eigenes bringt, erscheint seine Sprache, wenn auch lyrisch, dennoch recht oft absichtlich herbeigezogen. Die scenische Darstellung und tonkünstlerische Wiedergabe, letztere stand unter Dr. *Willibald Kähler*, war so vortrefflich wie sie nur sein konnte. —

Ich verzichte darauf, auf alles Weitere, was in den Kammermusik- und Künstlerkonzerten vorgeführt wurde, näher einzugehen, möchte aber nicht unerwähnt lassen, daß die Serenade für 15 Blasinstrumente von *Walter-Lampe* einen verdientermaßen großen Erfolg hatte. In diesen Konzerten kam soviel zu Gehör, daß es unmöglich ist, auf alles einzugehen. Interessant war unter anderem der Zyklus »Worpswede« von *P. Scheinpflug* (Bremen) für Gesang, Violine, englisch Horn und Klavier. Auch die neue Sonate für Klavier und Violine von *L. Thuille*, die *Marteau* im Vereinmit dem Komponisten herrlich zu Gehör brachte, verdient ein besonderes Wort des Lobes. — Was nun die Sinfonia domestica von *Strauſs* betrifft, mit deren Vorführung das Fest schloß, so hat diese Komposition ein ganz anderes Gesicht als die andern *Strauſs*schen Dichtungen, ist doch der Vorwurf diesmal ein ganz besonderer. Es wird hier aber wieder der Beweis erbracht, daß *Strauſs* eine Vielgestaltung und ein kontrapunktliches Können besitzt, wie wenige der Größten unter den Großen. Zu bewundern ist bei aller Reichhaltigkeit die ökonomische Verwendung des gewaltigen Orchesterapparates. Nirgends sind die Farben grell aufgetragen, und so fällt der Schwerpunkt trotz der Kombinationskunst nicht auf diese, sondern auf die musikalischen Motive. Es ist eben eine programmatische Zeichnung, die auch als absolute Musik infolge der formalen Klarheit gelten kann. Unwillkürlich drängt sich jedem Ernstdenkenden die Meinung auf, als wolle der Komponist des »Heldenleben« in seiner »Domestica«

wieder in frühere Bahnen einlenken. Wäre dies der Fall, dann bezeichnet dies neue Opus noch einen Fortschritt. Wohin würden wir schließlich noch kommen, wenn die programmatische Musik mit ihren krassen Ausfällen, dem sogenannten, »Kling-Klang«, der Schlaginstrumente und des Bläserchors sich noch weiter entfalten würde! Der Komponist der »Domestica«, der neben der Ursprünglichkeit der Erfindung über ein so enormes kontrapunktisches Können gebietet, wäre gewiß berufen, eine wirkliche Sinfonie erster Bedeutung zu schaffen, wovon er bereits in jungen Jahren in seinem op. 12 eine darauf hinweisende Probe gegeben hat. Nach mehrfachem Anhören des Werkes bin ich zu diesem Resultat gekommen. —

Icb komme zum Schluß meiner Ausführungen. Das Streben, Ringen und Schaffen der programmatischen Tondichter, das Wetteifern um die Palme des Ruhmes, bei dem in den meisten Fällen die überzeugungstreue Hingabe an die Schöpfungen der Bahnbrechenden leitend ist, hat da, wo die Begabung eine absolute, manches Erfreuliche gezeitigt. Die objektive, frei vom einseitig persönlichen Standpunkt bleibende Beurteilung wird überall da, wo mit Ernst in der schöpferischen Kunst gearbeitet wird, das Gediegene erkennen. Meiner Überzeugung nach, und diese hat die 40. Tonkünstler-Versammlung aufs Neue gefestigt, kann auf programmatischem Tongebiete nicht mehr weiter vorwärts gegangen werden. Ein Rückgang zur einfacheren, hochbedeutsamen Ausspruchsweise ist unausbleiblich. Die Vorboten haben sich hierfür bereits zum Teil angekündigt. Die beste Propaganda für die wirkliche Musik kann nur die Darbietung programmatischer Schöpfungen in einer so übergroßen Zahl, wie diesmal, machen.

Professor Emil Krause.

Zweites Bayrisches Musikfest.

Regensburg, 22. 23. 24. Mai.

Dem ersten 1900 in Nürnberg veranstalteten bayrischen Musikfest ist nun ein zweites gefolgt. Es stand unter dem Protektorat des Fürsten Albert von Thurn und Taxis und erfreute sich der direktionellen Führung des Herrn Hofkapellmeisters *R. Strauß*. Als Konzertsaal wurde das 1700 Zuhörer fassende Oberndorfer Velodrom ausersehen. Der »Regensburger Damengesangverein«, verstärkt durch die weiblichen Stimmen des »protestantischen Kirchenchores« und des »Regensburger Liederkranz« stellten ihre Kräfte opferwillig in den Dienst des der hohen Kunst geweihten Unternehmens. Nachdem der Festchor noch durch 200 Sänger des »Klassischen Chorvereins« in Nürnberg verstärkt worden war, hatte er die Tonfülle erreicht, welche zur Erzielung der möglichst volltönenden Wirkungen erforderlich war. Es mußte deshalb von einer Hinzuziehung anderer bayrischer Chorkräfte abgesehen werden, da eine aus kleinen Gesangskörpern gebildete Sängerschar die Vorstudien erschwert hätte. Die Einübung der Chöre wurde den einheimischen Vereinsdirigenten *G. Dittler*, *G. Meyer* in Regensburg und *H. Dorner* in Nürnberg übertragen. Für das Programm des 1. und 2. Festtages wurden ausschließlich Werke der neueren Richtung, von Mozart und Beethoven an, bestimmt und so verzichtete man auf das dem Charakter eines Musikfestes entsprechende Oratorium. Beethovens »Eroica« und Bruckners umfangreiche Neunte Sinfonie mit dem »Tedeum« standen auf dem Programm des Pfingstsonntages, des ersten Festkonzertes. Am Pfingstmontag wurde die zur Einweihung des Domes in dem ungarischen Gran komponierte Festmesse von Liszt, die oft gehörte Entlehnung aus Wagners »Tristan«, »Vorspiel und Isoldens Liebestod«, und Strauß' sinfonische Dichtung »Tod und Verklärung«, vorgeführt. Als Solisten waren gewonnen Frau *Senger-Bettaque*, Frau *E. Sendtner-Exter*, die Herren Dr. *Raoul Walter* und *Bender*. Den Hauptkonzerten folgte am Dienstag eine Matinee des neuen Münchener Streichquartetts der Herrn *Kilian*, *Knauer*, *Vollnhals* und *Kiefer* unter Mitwirkung des Herrn Kammermusiker *Walch* (Klarinette) mit dem Vortrage der Streichquartette op. 51 No. 2 von Brahms, Beethoven op. 130 und des Klarinettenquintetts von Mozart. Ein weiteres Moment für die Berücksichtigung der Werke älteren Datums ruhte in den Vorträgen des seit Jahren berühmten »Regensburger Domchors« unter Leitung des Herrn Domkapellmeisters *X. Engelhart*. Der schon genannten Kammermusik-Matinee war am Dienstag Nachmittag ein Ausflug nach der herrlichen Walhalla, der »Eroica des Bayernlandes«, gefolgt, bei der ein Hymnus des hochbetagten Freiherrn *Karl von Perfall* zu Gehör kam. Die Schlußfeier des Festes brachte abends im Velodrom den von den vereinten Chorkräften ausgeführten 16stimmigen Hymnus von R. Strauß op. 34 No. 2 und ferner Darbietungen des Regensburger Liederkranzes.

Man hatte mit großer Mühe studiert und so wurde in mancher Beziehung choristisch Vortreffliches geleistet. Von großer Bedeutung für das Fest war die Gewinnung der Münchener Hofkapelle, die an den beiden ersten Tagen, namentlich in der Sinfonie von Bruckner und der sinfonischen Dichtung von Strauß, das Vorzüglichste gab. Auch die »Eroica« von Beethoven wäre zur künstlerischen Entfaltung gekommen, wenn nicht der Dirigent in manchen Teilen sein subjektives Empfinden zu sehr in den Vordergrund gestellt hätte. Die Wirkung war trotzdem namentlich in orchestraler Beziehung fascinierend. Im Tedeum und in der Messe bewährte sich der Chor glänzend. Man hat bei der Beurteilung wesentlich in Betracht zu ziehen, daß die verschiedenen Elemente hier, gestützt auf wenige Ensembleproben, miteinander zu wirken hatten. Das Soloquartett gab das Beste. Auch Frau *Bettaques* Vortrag des »Liebes-Tod« ist als künstlerisch gelungen zu bezeichnen. Den 3. Festtag eröffnete die Kammermusik-Matinee des Münchener Streichquartetts, deren Schwerpunkt im Vortrag des Klarinettenquintetts von Mozart ruhte. In erhebender Weise vollzog sich der Huldigungsakt in der Walhalla. *Ernst von Possart* hielt eine von Begeisterung für den Erbauer der Halle, Ludwig I., überströmende Ansprache. Die Schlußfeier begann mit Wagners »Kaisermarsch«, ausgeführt von der Regensburger Militärkapelle des 11. Infanterieregiments unter Leitung des Herrn *Kleiber*, dem weitere Instrumentalsätze von *Goldmark*, *Meyerbeer* usw. folgten. Der Vortrag des 16stimmigen Hymnus von Strauß, »Jakob, dein verlorner Sohn«, gelang den Chorkräften leider nicht, was bei der großen Schwierigkeit, die das Werk bietet, vorauszusehen war. Die Gesänge für Männerchor: »Der alte Soldat« von *Cornelius* und *Schuberts* »Gesang der Geister über den Wassern« erfuhren eine recht gute Wiedergabe. Ein hoher Genuß wurde den Festteilnehmern durch die unter Leitung des Herrn Domkapellmeisters *Engelhart* stehenden Vorträge des Domchores dargeboten. Trotz des reichen Repertoires hatte man eigens für das Fest neue Einübungen vorgenommen, und diese gipfelten in der mustergültigen Wiedergabe der

Messe »Qualdonna« von Lasso. Der aus ca. 50 Mitgliedern bestehende Chor wirkt in erster Beziehung durch die absolute Schönheit des Klanges und Reinheit der Intonation. Seine Leistungen verdienen in jeder Beziehung uneingeschränktes Lob. Dem Musikfest, das in seinem modernen Programm in gewisser Beziehung einen einseitigen Standpunkt einnahm, gab dieser Chorgesang eine erhöhte Bedeutung. Die Teilnahme am Feste war von nah und fern eine außerordentlich rege, und so dürfen die Veranstalter, in erster Beziehung der Vorsitzende Dr. *Hutter*, mit Befriedigung auf ein günstiges Ergebnis zurückblicken, umsomehr, da der Musikverein, wie der erhabene Protektor der Fürst von Thurn und Taxis und die Stadt das Unternehmen finanziell gesichert hatten. Professor Emil Krause.

Das 81. Niederrheinische Musikfest in Köln.

Von Ernst Heuser.

Das Hauptwerk des ersten Konzertes bildete das Oratorium die Apostel von *Edward Elgar* (1. Aufführung überhaupt in Deutschland), das den großen Respekt, den man vor dem hervorragenden britischen Komponisten durch seinen »Traum des Gerontius« und seine Orchestervariationen bereits hatte, in noch weiterem Maße steigerte. In der musikalischen Anlage weist das Werk, dessen textlicher Entwurf von *Elgar* selbst herrührt, eine planvoll angebahnte fortwährende Steigerung auf, so daß es seinen Trumpf mit dem Schlußchor ausspielt. Etwas befremdend wirkt allerdings die ungleiche Stilart, in der das Oratorium geschrieben ist. Während *Elgar* der »Moderne« häufig die stärksten Konzessionen macht, glaubt man z. B. in dem Chor »Kommet zu dem Herrn, die ihr reumütig seid« sich in die Zeiten *Händels* zurückversetzt zu sehen, nur daß die Kontrapunktik des letztgenannten Meisters doch eine ungleich polyphonere ist. —

Dagegen ist die Stimmung in »Capernaum« wirklich wundervoll getroffen, der Chor »Lasset uns wohlleben« ist äußerst lebendig und charakteristisch gehalten, von ergreifendem Stimmungsreiz ist die Scene »Golgatha«. Das etwas überlange Programm enthielt unter anderem auch noch Solostücke für Klavier (Fantasie Op. 17 von *Schumann*, Variationen über ein Thema von Paganini von *Brahms*) vorgetragen von *Paderewski*, der namentlich die *Schumann*sche Komposition unvergleichlich spielte. Der zweite Tag brachte als Eingangsnummer den zufriedengestellten Aeolus, Dramma per Musica von *J. S. Bach* in der Originalbesetzung (u. a. Cembalo, Viola di Gamba, Oboe d'amore). Einen zündenden Eindruck hinterließ desselben Meisters Brandenburger Konzert No. 3; jedoch den Höhepunkt des Abends bildete *Brahms* 4. Sinfonie, nach deren Vorführung der Festdirigent Generalmusikdirektor *Fritz Steinbach* geradezu stürmisch gefeiert wurde. Vom 3. Tage verdient Erwähnung Lohengrins Erzählung von Grahl (die Herr *H. Knote* mit prächtigen Stimmmitteln vortrug) in der Originalfassung. Wir müssen aber gestehen, daß diese Vorführung für uns nur die Bedeutung eines interessanten Experimentes hatte und wir die jetzt gebräuchliche entschieden vorziehen. Große Ehren konnte *Max Schillings* mit seinem Melodram »Das Hexenlied« einheimsen, es wirkt aber auch, wesentlich gehoben durch die meisterhafte Wiedergabe des Textes seitens des Herrn *Ludwig Wüllners* im Verein mit dem sorgfältig ausgearbeiteten höchst stimmungsvollen Orchesterpart, erschütternd. Taillefer von *Richard Strauß* erschien hier in Köln auch zum ersten Male auf dem Konzertprogramm und gewann sich Dank seiner frischen natürlichen Erfindung und seiner pompösen Instrumentierung (zu deren Inscenesetzung man allerdings eines riesigen Orchesterkörpers bedarf) viele Freunde. Die Festwiesenscenen aus den Meistersingern bildeten den Schluß der so glänzend verlaufenen Konzerttage. Von den Solisten wären noch zu erwähnen Frau *Cäcilie Rüsche*, die noch kurz vor dem Feste einsprang und so ein glänzendes Zeugnis von Tatkraft und künstlerischer Leistungsfähigkeit lieferte, Frau *Metzger Froitzheim*, *Stephanie Becker*, der vortreffliche *Felix von Kraus*, *Orelio* und der stimmgewaltige aber leider häufig maßlose und über das Ziel hinausschießende *Theodor Bertram*.

Karl Reinecke als Kinderfreund.

Man sagt, große Künstler behielten Zeit ihres Lebens ein Kinderherz. Bei *Karl Reinecke* muß es wohl der Fall sein. Er vergaß in keiner Schaffensperiode seines Lebens, den Kleinen etwas »mitzubringen«. Weder als Hofpianist des Königs der Dänen noch als weltberühmter Dirigent der Leipziger Gewandhauskonzerte und gefeierter Tondichter war er zu stolz, seine intimen Beziehungen zur Kinderwelt festzuhalten. Wer kennt nicht die prächtige Märchenoper für Kinder »Glückskind und Pechvogel« und wer weiß nicht, daß *Reinecke* eine große Reihe Kinderlieder komponiert hat, die acht Kinderlieder Op. 37, die neun Kinderlieder Op. 63, die zehn Kinderlieder Op. 75, nochmals acht Kinderlieder Op. 91, zehn Kinderlieder Op. 135, acht Kinderlieder Op. 138, zehn Kinderlieder Op. 154b, zehn Kinderlieder Op. 196. Wer sie nicht kennt, lasse sich von Breitkopf & Härtel die Neue Ges.-Ausgabe: 73 Kinderlieder (Preis 9 M) kommen, von denen auch eine Schulausgabe, das Stimmheft zu 1 M 15 Pf., erschienen ist.

Auch der Achtzigjährige — *Reinecke* feiert heute am 23. Juni, da ich diese Zeilen schreibe, seinen 80. Geburtstag — bringt der Jugend wieder eine prächtige Gabe dar in »Acht zweistimmige Kinderlieder« mit Begleitung des Pianoforte Op. 270 (Breitkopf & Härtels Verlag). Gleich das erste Lied: »Am Hochzeitstage der Schwester« fesselt ungemein durch seine weiche Melodik und den humorvollen Schluß, welcher die Bitte um eine Ansichtskarte an die abreisende Schwester enthält. »Die kleinen goldenen Sterne« ist mit seinen Terzen- und Sextengängen eine recht kindliche Gabe. *Reineckes* besondere Begabung für das Neckische und Zierliche bekundet sich aufs neue in »Eichhörnchen« und in der »Bachstelze«. Allerliebsten Humor zeigt das Lied »Knabe und Papagei«. Der sanfte Ruf des Papageis am Schlusse »Lora« ruft jedenfalls bei jung und alt herzliche Heiterkeit hervor. Das echt Kindliche erfreut nicht nur die Kinder, sondern auch die Erwachsenen. Die *Reinecke*sche Kindermusik tut es, und wir möchten ihr denselben Titel geben, welchen die Züricher Schriftstellerin *Spyri* ihrer unübertrefflichen Geschichte vom Heidi gegeben hat: »Geschichte für Kinder und solche, welche Kinder lieb haben.« Alle, groß und klein, dürfen heute dem greisen Komponisten danken und ihm herzliche Segenswünsche für seinen ferneren Lebensabend senden. R.

Monatliche Rundschau.

Berlin, 10. Juni. Nun war er da! Was längst niemand von uns mehr glaubte, es ist doch geschehen. *Ruggiero Leoncavallo* kam nicht nur wieder nach Berlin, er brachte auch die Partitur des »Roland von Berlin« mit, und im Herbste wird das große Werk in unserm Opernhause in Szene gehen. Groß ist es jedenfalls, denn es steckt eine Fülle von Arbeit darin. Von deutschem Leben, geschweige von dem Treiben in einer deutschen Stadt vor Jahrhunderten wußte ja der Italiener nichts, als er vor sechs Jahren den Auftrag erhielt, des Wilibald Alexis Roman zu einer Oper zu gestalten. Und fremd wie unser Empfinden war ihm unsere Sprache. Wort für Wort ließ er sich das Buch übersetzen, suchte durch die Dichtung in den Geist unseres Volkes einzudringen, verfaßte dann den italienischen Text und verband ihm seine Musik, für deren gesanglichen Teil dann wieder eine deutsche Übertragung notwendig war. Und als er nun das ohne Zweifel mühevoll verfaßte Werk herbrachte, traf es sich so glücklich, daß seine Bajazzi hier vor der 200. Aufführung standen, die zu leiten man ihn veranlaßte. Entsprach schon die behäbige Erscheinung des Dichtertonsetzers recht wenig dem Bilde, das man sich von einem italienischen Künstler zu machen pflegt, so überraschte auch die Ruhe und Gleichförmigkeit, mit der er den Taktstab handhabte. Doch führte er die Oper glücklich zu Ende.

Ältere Werke in mehr oder weniger neuer Inszenierung und Kostümierung erscheinen zu lassen, darauf richtete die Königliche Oper in den letzten Monaten ihr Hauptaugenmerk. Außer dem »Barbier von Sevilla« wurden der »Weißen Dame«, »Hänsel und Gretel« sowie den »Bajazzi« dergleichen Neugestaltungen zu teil, deren mehrere jedoch keine Verbesserungen bedeuteten.

Mehr als von der Oper ist bei uns gegenwärtig vom Opernhause die Rede, vom Schicksale des jetzigen und von den Aussichten auf ein neues. Das gegenwärtige, das Fridericianische Opernhaus, besitzt ohne Zweifel historischen Wert. Gleich nach seiner Thronbesteigung ließ es Friedrich der Große durch seinen Baumeister Freiherrn v. Knobelsdorf erbauen (1741 und 1742). Als es 100 Jahre später (1843) abbrannte, erteilte Friedrich Wilhelm IV. dem Baurate Langhans den Auftrag, an derselben Stelle und in der gleichen Gestalt ein neues aufzuführen. Und das steht nun seit 1844 da, neuerdings durch Gallerien und Treppen verunziert. Man sagt, es sollte sterben. Und war doch so schön! Im Innern wenigstens. Denn wohliger und gleichzeitig vornehmer ist es in keinem der mir in Deutschland und Österreich bekannt gewordenen Opernhäuser. In den Etat für das nächste Finanzjahr aber sind schon 6 Millionen Mark als erste Rate für den Bau eines neuen Hauses eingestellt. Daß der Landtag sie bewilligen werde, ist daran zu zweifeln?

Einhellig sind die Architekten in der Bewertung des Gebäudes, dem der alte Fritz die Inschrift Apollini et Musis gegeben hatte. Daß es den Zwecken des neuen Musikdramas nicht genügt, ist fraglos. Muß es deshalb aber fallen? Kann es nicht der klassischen Oper, der Spieloper, dem Singspiele, dem Ballett erhalten bleiben? Man hat bei Sängern, Kapellmeistern und andern musikalischen Fachleuten angefragt, wie es mit den Klangverhältnissen stehe, doch deren — von einer hiesigen Tageszeitung veröffentlichte — Antworten, wenigstens soweit sie von Sängern gegeben wurden, haben wenig Wert, weil sie kein objektives Urteil enthalten. Die Gerster mit ihrer kleinen Stimme fand die Akustik des Opernsaales schlecht, die Lucca mit ihrem saftigen Tone gut, Lieban nennt sie scheußlich, Niemann war stets mit ihr zufrieden. So widersprechen sich schon die Sänger, was bei den Komponisten und andern Musikverständigen erst recht der Fall ist. Thuille hat die Klangverhältnisse ungenügend gefunden, Kienzl weiß nichts daran auszusetzen, S. Ochs erklärt den Raum für gleich ungeeignet zu Opern- wie zu Konzertzwecken, J. Joachim hat keine Ausstellungen am Klange zu machen. Daß man, wie andere tadelnd hervorheben, an verschiedenen Stellen verschieden hört, ist doch in jedem Musiksaale der Fall. Der langjährige Opernregisseur v. Strantz trifft wohl das Richtige, wenn er bekundet, dünne Stimmen füllten freilich den weiten Raum nicht, wenn aber Betz mit dem üppigen Tone und der sorgsamen Aussprache nur mit Halbstimme gesungen habe: »Und die Tinte noch naß«, so sei das auf dem entferntesten Platze vernommen worden. — Alle Für und alle Gegen werden das Los des alten Hauses, das wir alle auch deshalb lieben, weil sich so große Erinnerungen daran knüpfen, nicht ändern. Es **muß** fallen!

Die Sinfoniekonzerte der Königlichen Kapelle zogen sich wegen der bekannten Änderungen am Opernhause zu Anfang des Jahres bis zum 6. Mai hin. Da schloß *F. Weingartner* das zehnte Konzert mit den Sinfonien von Schumann Esdur, Mozart gmoll und Beethoven Adur ab. An Neuheiten brachte das Musikjahr in diesen Konzerten H. Wolfs Penthesilea, v. Dohnanyis dmoll-Sinfonie, eine Komposition Pfitzners, Schuberts Bdur-Sinfonie No. 2 und drei deutsche Tänze von Mozart. — Von Beethoven hörten wir außer seinen Ouverturen die Sinfonien 2, 3, 4, 7 und 9 sowie das Klavierkonzert in Gdur, von Schumann alle Sinfonien, je eine von Haydn, Mozart, Berlioz, Brahms, je zwei sinfonische Werke von Schubert und Liszt, je eine Komposition von Bach und Weber sowie Mendelssohns Musik zum Sommernachtstraum.

Ein Wettsingen um Preise fand am Sonntag, den 5. Juni, im Saale der Brauerei Friedrichshain statt. Der hiesige »Rheinische Männergesangverein« hatte zu dem ersten im vorigen Jahre den Anstoß gegeben, und diese Sängerwettstreite sollen nun regelmäßig stattfinden. Siebzehn Männerchöre beteiligten sich 1903 daran, jetzt nur elf. Für die besten Chöre waren vier Preise ausgesetzt, und von den 416 eingegangenen Kompositionen erhielten »Sanct Michel, salva nos« von M. Koch in Stuttgart sowie das volksmäßige »Steht ein Häuschen am Walde« von E. Parlow in Frankfurt a. M. die zwei ersten Preise. Einen dieser beiden Chöre mußten die Vereine neben einem selbstgewählten vortragen. Es wurde im ganzen gut gesungen, und nicht leicht war es, die fünf ausgesetzten Ehrengaben für die besten Leistungen richtig zu verteilen. Die erste sprachen die Richter dem von *R. Fiering* geleiteten, 22 Stimmen starken »Liederquartett« zu, die zweite der »Liedertafel des Vereins ehemaliger Schüler der 30. Gemeindeschule«, die 18 Sänger zählt und von *Gutau* geleitet wird. Jene hatten das ziemlich schwierige ernste Lied sehr gut vorgetragen, diese führten das Volkslied recht hübsch aus. Rud. Fiege.

Cöln. Für das 9. Gürzenichkonzert hatte Generalmusikdirektor *Steinbach* ein Programm zusammengestellt, das nur Werke von *Bach*, *Brahms* und *Beethoven* enthielt, diesen 3 Großfürsten der Musik, deren Namen alle mit einem »B« beginnen, und die *Steinbach* mit Vorliebe in

seinem Wappenschilde führt. *Johann Sebastian Bach* füllte den ganzen ersten Teil des Konzertes aus. Unser vortrefflicher Organist Professör *F. W. Franke* eröffnete den Abend mit Präludium und Fuge Es dur, es folgte die Kantate für Baß, Chor, Orchester und Orgel »Ich will den Kreuzstabe gerne tragen«, sowie das Brandenburger Konzert No. 3, mit dem *Steinbach* seine »Meininger« früher so häufig zum Siege geführt hatte. Sehr interessant war auch die Solokantate für Alt, Orchester, Orgel und Glocken »Schlage doch gewünschte Stunde«. *Meyerbeer* mag vielleicht die erste Verwendung der zuletzt genannten Instrumente für sich in Anspruch genommen haben und ahnte sicher nicht, daß ihm der große Thomaskantor diesen aparten Effekt vorweg genommen hatte. Lob und Ehre und Weisheit, Motette für achtstimmigen Doppelchor a capella bildete die Schlußnummer dieser hier in den Gürzenich-Konzerten bisher noch nicht ausgeführten Werke von *Johann Sebastian Bach*. Fast möchte man aber bei dieser Motette an der Autorschaft *Bachs* zweifeln. Es fehlt die monumentale Breite und großzügige Entwicklung. Die Gesangsoli in den oben aufgeführten Werken hatten Dr. *Felix von Kraus* und seine Gattin übernommen. — Das 10. Gürzenichkonzert brachte unter anderem die Uraufführung von *W. de Haans* Chorwerk mit Orchester und Orgel »Das Lied vom Werden und Vergehen«. Der Komponist hat den Text, der manche poetischen Momente aufweist, selbst verfaßt. *W. de Haan* beherrscht alle Effekte, die sich durch die Reizmittel einer modernen Harmonisation und Orchestration erzielen lassen, in nicht gewöhnlichem Grade, zugleich ist die Chorparthie meistens recht dankbar geschrieben, die dem jeweiligen Texte zu Grunde liegenden Stimmungen versteht er sehr eindrucksvoll zu illustrieren, nur zieht sich sein Werk namentlich am Schlusse zu sehr in die Länge, ein Fehler, zu dem eine philosophische Textunterlage leicht verführen kann. Weniger grüblerisch, keck, vielleicht häufig allzu keck und zu wenig wählerisch in den Motiven ist *Glazounow* in seiner 5. Sinfonie, bei deren mitunter fast an kosackische Wildheit streifenden, dann auch wieder in sinnlich süßen Cantilenen schwelgenden Themen sich ein Orchesterleiter wie *Steinbach* so recht in seinem Elemente fühlte. *Glazounow* spielt oft mit den Instrumenten, wie »Zeus mit den Donnerkeilen«. Bei all dem Wettern, Toben, Blitzen läuft natürlich auch manches (namentlich im 1. Teile) mit unter, was er im Übereifer »wo anders hergenommen« hat. Im Palmsonntagskonzert kam etwas post festum *Mahlers* vielumstrittene Sinfonie No. 3 zur Aufführung. Schreiber dieser Zeilen hörte dieses Werk vor 2 Jahren auf dem Tonkünstlerfest in Krefeld und zog damals, offen und ehrlich gesagt, verwirrt und unbefriedigt von dannen.

Jetzt nach dreimaligem Anhören habe ich doch die Überzeugung gewonnen, daß z. B. in dem mir damals sehr chaotisch verworren scheinenden ersten Satze grade in formeller Beziehung ein großes Zielbewußtsein zu Tage tritt, wenn mir auch die mitunter recht schrillen Kakophonien und die nicht immer vornehmen Motive nach wie vor nicht behagen konnten. Beim Anhören des ersten Satzes drängte sich mir ein hierhin vielleicht passender Ausspruch *Arthur Schopenhauers* auf, die Melodie müsse sich zur Harmonie so verhalten, wie der Braten zur Sauce. Dieser Ausspruch in Beziehungen zu dem erwähnten ersten Satz von *Mahler* gebracht würde das Resultat ergeben, daß dort zuviel Sauce (Harmonie) und zu wenig Braten (Melodie) verabreicht wird. Daß aber *Mahler* doch ein hochpoetisch empfindender, genialer Musiker ist, hat er in den übrigen Sätzen der Sinfonie häufig bewiesen. Der zweite Satz z. B. wirkt durch seine reizenden, in lichtes Gewand gekleideten Motive entzückend. Der letzte Satz baut sich pompös auf, *Mahlers* eminente Beherrschung der musikalischen Formenkunst und seine unfehlbare Sicherheit in der Erzielung instrumentaler Effekte sichert diesem Satze eine fascinierende Wirkung. Jedenfalls ist *Mahler* eine stark individuell angehauchte Natur, der es versteht, die feinsten Fasern seines sehr sensitiven Empfindungslebens in Töne umzusetzen und dem hierfür eine überraschende Fülle von Schatten und Halbschatten, so würde *Nietzsche* sagen, zu Gebote steht. —

In der musikalischen Gesellschaft konzertierte mit vielem Erfolg der Münchener Hofkonzertmeister *Bruno Ahner*. Er trug das etwas ungleichmäßig geratene Violinkonzert Adur von *Sinding* vor. Einen sehr schönen Erfolg erzielte auch Miß *Elsie Southgate*, eine junge Violinvirtuosin aus London mit dem Vortrage des Violinkonzertes von Hmoll von St. Saens.

Unser Tonkünstlerverein brachte in seinen letzten Abenden eine ganze Anzahl von interessanten Novitäten. Zuerst wäre zu erwähnen der anregende von Dr. *Otto Neitzel* veranstaltete, nur Werke der neufranzösischen Schule aufweisende Abend. Das Programm enthielt Werke von *Fernand le Borne*, *Gustav Charpentier*, *Camille Chevillard* u. a. In anderen Abenden des Tonkünstlervereins hörten wir sehr schöne Lieder von *Max Schillings* (Aus den Nibelungen und Wie wundersam), und vortrefflich gearbeitete, höchst wirkungsvolle Variationen über ein Thema von *Beethoven* für 2 Klaviere von *Georg Schumann*, tadellos vorgetragen von unseren heimischen Virtuosinnen *Thoni Tholfus* und *Therese Pott*.

Einen ungetrübten Genuß gewährten auch die von *Hedwig Meyer*, *B. Eldering* und *Fr. Grützmacher* in 3 Matinéen vorgeführten sämtlichen Klavier-Trios von *Beethoven*. Ernst Heuser.

Dresden. Was brachte uns die Saison? In auffallend schneller Weise hat sich diesmal die Saison zu einer »saison morte« entwickelt. Ein schöner Mai — in einer Stadt mit einer Umgebung wie Dresden der böseste Theaterfeind — dazu der erschütternde Trauerfall, das unerwartete Hinscheiden der Gemahlin des Prinzen Johann Georg, dann wieder eine Erkrankung des greisen Königs, kurz, weß' Sinn stand nach theatralischen Genüssen. Nun, und die Fremdenkolonie hierselbst, die ansässige, nicht die immer sich erneuernde der Passanten, es scheint auch, sie schrumpft eher zusammen, als daß sie sich mehrt. Man weiß eigentlich nicht recht, warum, aber es ist so, es ist, als »zöge« Dresden nicht mehr in dem Maße wie bisher. Man meint, die Oper lasse nach, und diese sei die great attraction hierselbst gewesen. Ob das zutrifft oder nicht, wissen wir nicht, aber gewiß ist, daß die Oper augenblicklich, um uns eines vulgären, aber bezeichnenden Ausdrucks zu bedienen, eine »Staupe« durchmacht. Mißgriffe in den Engagements und die dadurch erfolgte kaum mögliche Besetzung von Rollen wie z. B. Ortrud, Venus, Aida, Brangäne mit einer Sängerin, die für größere, tragende Rollen von der gesamten Kritik abgelehnt worden war — nomina sunt odiosa, wir sagen nur, Frau *Rocke-Heindl*, eine ältere Sängerin, die wenigstens singen kann, meinen wir nicht — dann wieder immer erneute Versuche mit Kräften, die ihr Versagen des öfteren dokumentierten und in den Augen des Publikums eben nur der Billigkeit wegen da waren, zum dritten der Mangel einer fesselnden jüngeren dramatischen Sängerin usw., das alles kommt zusammen, um die Meinung entstehen zu lassen, es versage eine Stelle in der Oberleitung, die

man nicht kennt, die aber jedenfalls nicht der pflichteifrige, immer für künstlerische Ideen zugängliche Graf *Seebach* ist. Oder ist es der Umstand, daß, wie es heißt, *Schuch* nur noch Dirigent sein will und sich zurückzieht? Nun, wie dem auch sei, wir erinnern an das alte Diktum: solamen miseris socios habuisse malorum, in freier Übersetzung: wo anders soll es noch viel schlechter bestellt sein. Und das mag wahr sein, wir können sagen, wir haben immer noch »Glanzvorstellungen«, wenn einmal alles hübsch »zusammengenommen« wird. Das ist vor allem so ziemlich stets der Fall, wenn es etwas Neues oder Neueinstudiertes gibt, obgleich natürlich auch da nicht immer alles »über der Kritik« stehen kann. Lassen wir nun einmal Revue passieren, was wir geboten erhielten. Den Reigen eröffneten am 1. Oktober vorigen Jahres die bei uns vom Glücke begünstigten Prager Autoren *Blech* und *Batka* mit ihrem »Alpenkönig und Menschenfeind«. Es wird sich im einzelnen manches gegen das Werk einwenden lassen, vor allem, daß der didaktische Zug, der dem Raimundschen Original zu eigen ist und der sich dort so glücklich dem Wiener Volkshumor beimischt, musikalisch nicht aufnahmefähig erscheint, daß somit die Gestalt des zu kurierenden Menschenfeindes in eine viel zu grelle Beleuchtung tritt, daß sie mehr wie die eines Wahnsinnigen, als eines nur sich selbst und andere quälenden, »närrischen Kerls« erscheint. Aber abgesehen von dieser »Unstimmigkeit« zwischen Original und Veroperung, auf die wir gar nichts geben würden, wenn *Batka* ganz frei verfahren wäre und sozusagen eine Neudichtung geschaffen hätte — da Ponte merzte ja auch aus Beaumarchais' »Figaros Hochzeit« das Politische fast restlos aus und machte aus ihm ein einfaches Intriguenstück — soviel steht fest, das Werk hatte einen hübschen und relativ auch anhaltenden Erfolg, und an ihm hatte die Musik einen redlichen Anteil. *Leo Blech* verfügt, nach dem zu schließen, was wir bislang von ihm hörten, gewiß über keine gerade starke und original angewehte schöpferische Potenz, ist vielmehr Eklektiker de pur sang, aber er ist ein famoser faiseur, kennt sich in allen Effekten aus, beherrscht sozusagen alle Stile, die jetzt en vogue sind. Für den Raimundschen Vorwurf ist das nicht unbedenklich; er findet für ihn keine rechte einheitliche Behandlung. In dieser Beziehung steht das Werkchen, mit dem er hierselbst als Dramatiker debütierte, entschieden höher, das war das Dorf-Idyll »Das war ich,« mit gleichfalls Batkaschem Text. In ihm versuchte er sich auf dem Boden jenes flüssigen Konversationsstils, den d'Albert mit seiner »Abreise« kultivierte und dessen Vorbildner man eigentlich in dem »Falstaff«-Komponisten *Verdi* sehen möchte. Im »Alpenkönig und Menschenfeind« wollen die pathetischen Momente mit den heiteren und operettenhaften nicht recht zusammenstimmen. Und da zeigt es sich eben, daß *Leo Blech* doch noch kein »Meister« ist, wobei wir mit nichten das Wort im höchsten Sinne aufgefaßt wissen wollen, wir meinen es in dem Sinne, daß es einen Musiker bezeichnet, der nach der formal ästhetischen Seite eine gewisse Souveränität erlangt hat, wie beispielsweise *Massenet*, von dem wir am 28. November vorigen Jahres die Oper »Manon« zu hören bekamen. Indessen zuvor möchten wir doch noch, um chronologisch korrekt zu verfahren, den Fall »*Bungert*« erledigen. Das Schlußwerk seiner Odyssee-Tetralogie »Odysseus Tod« kam am 30. Oktober hierselbst zur »Uraufführung«. Die Königl. Hofoper erledigte damit eine Verbindlichkeit, die sie seinerzeit etwas unbedacht — das kann man ja wohl sagen — eingegangen war, als sie gleichsam die Katze im Sacke kaufend, das noch nicht vollendete Gesamtwerk zur Aufführung annahm. Nun, einen eigentlichen Erfolg hatte sie nur mit dem »dritten Abend« dieses neuen »Ring«, mit »Odysseus' Heimkehr« erzielt, welches Werk sie als erste der *Bungert*schen Schöpfungen bekannt gab. Alle andern, »Kirke«, »Nausikaa«, »Odysseus Tod«, versagten mehr oder minder, am meisten aber eben das letzte Werk, das, eine neue »Götterdämmerung«, das Ganze hätte krönen sollen. Und der besondere Grund? Weil hier der »Dichter-Komponist« selber zu offensichtlich werden läßt, daß sein Streben dahin ging, ein anderer *Richard Wagner* zu sein. Er wollte der alt-germanischen Welt die althellenische gegenüberstellen, kam aber dabei in die Brüche, als es galt, einen »Stil« zu schaffen. Wie hat das *Wagner* verstanden! Wie hat er Poesie und Musik seinen Zwecken gefüge gemacht. Aber das kann eben nur eine solche »Amphibien«-Natur, diese Mischung von Dichter und Komponist. Und wie hatte dieser erst seine Waffen schmieden gelernt in seinem Vorschaffen. *Bungert* wollte sein Riesenwerk sozusagen aus dem Stegreif gestalten und zwar auf vermeintlich ernsten, großzügigen philosophischen Gedanken, die sich aber als durchaus hohl erwiesen und erweisen mußten, weil sie Anknüpfungen an die eines Geistesheroen suchten, dem es versagt blieb, sich selbst zu einer festen Weltanschauung durchzuringen, auf *Nietzsche*. Grade im »Tode des Odysseus« wird es nun besonders klar, wie wenig fest der Komponist und Dichter in *Bungert* auch sonst auf eigenen Füßen stehen. Gestalten wie die Rächerin Despoina und der mit Kirke gezeugte Sohn des Odysseus sind so ersichtlich nach beiden Seiten Abkömmlinge Wagnerscher Gestalten, d. i. Kundrys und Siegfrieds, daß man eben bloß Augen braucht, um zu sehen, Ohren, um zu hören! — Überhaupt, es wäre doch ein Ziel aufs innigste zu erstreben, daß wir uns endlich von dem dämonisch zu nennenden Einfluß *Wagners* frei machten. Wie ein Alp lastet das »System«, die »Prinzipien«, die dieser sich doch nur für sich selber schuf, auf unserer Produktion. An den Fingern aufzählen kann man die Opern deutscher Herkunft, die in neuerer Zeit erschienen und nicht blut-, und kraft- und saftlos waren. Wird man es den Bühnen verdenken können, daß sie immer wieder über die Vogesen oder über die Alpen hinüberschauen, was sich da bewährt hat?! Die alte Wahrnehmung *Mozarts*, daß die Franzosen sich auf gute Textbücher relativ am besten verstehen, bestätigte sich bei »*Manon*« wieder, zu welcher Oper wir jetzt kommen. Wir charakterisierten oben schon *Massenet* als einen »Meister« in eingeschränktem Sinne. Kein Mann größerer und eigner Gedanken, vielmehr ein guter Wirt, der mit bescheidenen Mitteln hauszuhalten versteht, ist er. Kurzatmige Melodien und Themen, aber manchmal ein glückliches je ne sais quoi der Fassung derselben, Instrumentierungsfinessen usw. Man wird nicht satt dabei, das ist wahr, aber man steht nicht übersättigt und mit Magendrücken auf — und das ist auch etwas wert. Das Sujet, nach des alten Prévost d'Exiles' bekanntem Roman, tut auch das Seinige. In den wirksam kontrastierenden Bildern besitzt es seinen besonderen Reiz. Nun, und die Figur der Manon, dieser Vorläuferin der Violetta Valéry usw., sie ist an sich unverwüstlich. Von einer darstellerisch begabten Künstlerin gegeben, wird sie die Oper selber tragen. Hier fehlte eine solche. Frau *Wedekind* ist mehr Sangesvirtuosin als Bühnensängerin! Ein Glück, daß man ihr nicht die Rolle der Mimi in Puccinis »Bohème« anvertraute, sondern Frl. *Nast*, die mehr deutsch zwar, als pariserisch, aber rührend in der Sterbescene diese Rolle, die man schließlich auch zur

Manon-Gesellschaft rechnen könnte, gab. Daß man nach »Tosca« von *Puccini* dessen Bohème herausbrachte, war keine geschickte Maßnahme. In ersterem Werke ist *Puccini* doch bereits ein anderer, als der *Masagni*- und *Leoncavallo*-Adept der Bohème und leistet sich einige respektable Höhepunkte, so das Glocken-Finale des 1. Akts! — Anch in der Textwahl zeigte sich dort sein Fortschreiten. Tosca ist immerhin ein Drama, die Bohème ist nur ein loses Aneinander von Bildern. Als Schluß der Novitätenschau der Hofoper wäre dann noch *Rudolph von Prohazkas* Tonmärchen »Das Glück« zu nennen, das uns in den ersten Maitagen beschert wurde. Dem Werkchen wird man nicht gram sein können. Wir sind zwar keine besonderen Freunde dieser symbolisch-allegorischen Gebilde, wir lieben eine gesunde, kraftvolle, gedankenklare Poesie mehr, und sind auch nicht pessimistisch genug gesinnt, um mit dem Librettisten *Theodor Kirchner* nur im Tode das Glück zu sehen, aber die Form, in der das Ganze geboten wird, berührt nicht unsympathisch. Vor allem auch der Komponist ist ein feinfühliger, zart empfindender Mann. Seine Musik kultiviert vielleicht etwas zu sehr die schöne, weiche Linie, entbehrt des nervus dramaticus, schwelgt fast zu viel in Stimmung — wobei es natürlich trotz seiner bekannten Vorliebe für *Mozart* ohne *Wagner* nicht abgeht — aber sei es drum, sie gibt sich warm und natürlich. Wenden wir uns nun den Opern zu, die wir als neu einstudiert vorgesetzt erhielten, so hatten besonderen Erfolg Méhuls altes, stiedles, biblisches Musikdrama »Joseph in Egypten«, während *Aubers* »Schwarzer Domino« — Frau *Wedekind* ist nun einmal kein echtes Soubrettentalent — ebensowenig »machte« wie *Berlioz* »Benvenuto Cellini«, den man als »Berlioz-Feier« gab und »Norma«. Von letzterem Werk mag man ja sagen, es fehle jetzt die Vorbedingung seiner Wirksamkeit. Wir haben keine Sänger mehr, wie jene zu *Bellinis* Zeiten. Hier sind große Stimmen, technischmeisterlich geschult erforderlich. Pathos und Cantilene mußten die innere Unwahrheit dieses dekadenten Klassizismus verhüllen. Von *Berlioz* kann man nur sagen, wenn schon in seiner Instrumentalmusik usw. ein Manko an Empfindung, ein Überschuß an Geist hervortritt, so nicht minder hier auf dem Gebiete der dramatischen Musik, im besonderen besitzt er etwas gar nicht, was gerade der »Benvennto Cellini«-Text erfordert hätte, Humor! Zu den weiteren noch zu buchenden Ereignissen im Opernhause kommend, so erwähnen wir, daß nunmehr Frau *Wittich* auch in der »Isolde«-Rolle die Erbschaft der Malten angetreten hat und ihrer Eigenart gemäß, wenn auch »klassisch« angeweht, vortrefflich bestand, dann daß die »Meistersinger« am 4. Juni ihre 150. Aufführung erlebten, was zur Auffrischung von allerhand Daten über die hiesige Fest-Aufführung unter den durch das Werk etwas zu *Wagner* bekehrten *Julius Rietz* im Jahre 1868 Veranlassung bot. Von berühmten Gästen sahen wir Mdme. *Akté* von der Großen Oper in Paris und Frau *Gutheil-Schoder* von der Wiener Hofoper. Erstere sang und spielte uns eine die deutsche Auffassung fremd berührende Elsa — die Heldin ist ihr keine bedingungslos Vertrauende, tritt vielmehr dem Helden von Anbeginn an mit einem, sagen wir, geheimen Grauen entgegen — nnd eine um so »echtere« d. h. pariserische Margarete. Die Wiener Künstlerin gab natürlich die Carmen, fesselnd in der konsequenten Durchführung des tragischen Charakters der Rolle. Aus der Fülle Konzert-Veranstaltungen machen wir als weitere Kreise interessierende nur folgende namhaft: Das historische »Posthorn«-Konzert des Orchestervereins »Philharmonie« mit erlesenem, vom Posthorn-Historiker, Geh. Postrat *Thieme* entworfenen Programm, das Aschermittwoch-Konzert im Opernhaus mit dem Max Schillings-Wildenbruchschen »Hexenlied« (*Possart* sprach!), dann den historischen Klavier-Abend des Pianisten und Musikforschers *Buchmayer* (»Bach-Vorläufer«) und das Jubiläumskonzert des »Tonkünstler-Vereins«.

Graudenz. In den Tagen vom 22. bis 24. Mai fand hierselbst das erste westpreußische Musikfest statt, und zwar nnter dem Protektorat Sr. Excellenz des Herrn Oberpräsidenten der Provinz *Delbrück*, dessen Fürsprache es auch wohl zu danken ist, daß der Staat eine Beihilfe zu diesem Feste, das nicht allein der Pflege der Tonkunst, sondern anch der Förderung des Deutschtums in der Ostmark dienen sollte, geleistet hat. Der Chor, bestehend aus etwa 300 Damen und 140 Herren, wurde gebildet durch die Mitglieder der Chorgesangvereine zu Dirschau (Dirigent: Herr Professor *Holtz*), Elbing (Dirigent: Herr *Rasenberger*), Graudenz (Dirigent: Herr *Char*), Marienwerder (Dirigent: Herr Domkantor *Wagner*), Schwetz (Dirigent: Herr Schulrat *Kiessner*), Thorn (Dirigent: Herr *Char*) und der Graudenzer Liedertafel (Dirigent: Herr *Char*). Statt aus einer geschlossenen Körperschaft bestand das Orchester aus je zwanzig Mitgliedern der drei Graudenzer Militärkapellen, ein Umstand, der für die Leistungen des Orchesters gerade nicht von Vorteil war. Außerdem hatte man das bekannte Vokalquartett *Grumbacher de Jong*, *Behr*, *Hess*, *van Eweyk* znr Mitwirkung gewonnen. Die Leitung des Festes lag in den Händen des Herrn *Fritz Char*, Musikdirektors zu Thorn. Als Festhalle hatte man das Exerzierhaus des 129. Infanterie-Regiments gewählt und dasselbe recht geschmackvoll dekoriert. Leider aber erwies sich hier die Akustik wenig günstig, besonders für das Orchester.

Das am 23. Mai stattgefundene erste Hauptkonzert wurde mit der Festouvertüre »Friedensfeier« von Karl Reinecke eröffnet. Man begegnet dieser Ouvertüre selten auf unsern Konzertprogrammen, was man in Anbetracht der guten Arbeit, die in derselben steckt, wohl bedauern kann. Reinecke kombiniert hier in wirksamer Weise die beiden Themen: »Seht, er kommt mit Preis gekrönt« und »Nun danket alle Gott«. Nach der Ouvertüre, die vom Orchester leidlich gut ausgeführt wurde, gelangten Haydns ewig jnnge »Jahreszeiten« zu Gehör. Der Chor fand hier Gelegenheit, sich manchen Lorbeer zu pflücken, ein Beweis, wie eifrig die Dirigenten der einzelnen Vereine sich des Werks angenommen hatten, wenn auch zugegeben werden muß, daß an mehr als einer Stelle das Ensemble kein einwandsfreies war. Die Solisten fesselten durch einen dem Inhalt der Komposition bis in alle Einzelheiten gerecht werdenden Vortrag. Das Duett »Ihr Schönen aus der Stadt, kommt her«, gesungen von Frau *Grumbacher de Jong* und Herrn *Hess*, bot einen ebenso großen künstlerischen Genuß, wie das von Herrn *van Eweyk* mit wundervoller Tonfärbung vorgetragene Rezitativ: »Nun senket sich das blasse Jahr«, dem sich später in gleicher Vollendung die Arie: »Erblicke hier, betörter Mensch« anschloß.

Der zweite Festtag bot wenig Befriedigendes. Hatte sich das Orchester in den »Jahreszeiten« schon nicht sonderlich bewährt, so war es den Aufgaben, die der zweite Festtag stellte, noch weniger gewachsen. Das Programm enthielt die akademische Festouvertüre von Brahms, das Siegfried-Idyll von Wagner und die »Neunte« von Beethoven. Ursprünglich sollte statt des letztgenannten Werkes »Erlkönigs Tochter« von Gade zur Aufführung

gelangen; schade, daß man an diesem weniger schwierigen Werke nicht festgehalten hat. Dasselbe hätte gewiß eine bessere Wiedergabe erfahren als die 9. Sinfonie von Beethoven, in der übrigens abermals die Leistungen des Chors die des Orchesters um ein Bedeutendes übertrafen. Eine wertvolle Bereicherung erhielt das Programm des zweiten Hauptkonzerts durch die Aufführung des »Spanischen Liederspiels« von Schumann seitens des oben genannten Quartetts, dessen Hauptvorzüge ein völliges Ausgeglichensein der einzelnen Stimmen und ein feiner, jeder einzelnen Note gerecht werdender Vortrag sind. Außerdem spendete Fräulein *Therese Behr* drei Lieder von Brahms und Schumann, deren Eindruck durch ein gar zu starkes Tremolieren leider um einiges beeinträchtigt wurde. In Frau Oberlehrer *Hugen* stand den Solisten eine gute Begleiterin zur Seite. Max Puttmann.

Herzogliches Hoftheater Dessau. Die amtliche statistische Übersicht über die Tätigkeit des Herzoglichen Hoftheaters in der Spielzeit 1903/04 ist soeben zur Ausgabe gelangt. Wir entnehmen daraus, daß an 162 Spieltagen insgesamt 175 Veranstaltungen, darunter 96 Vorstellungen im Dessauer Abonnement, 36 im auswärtigen Abonnement (Köthen, Bitterfeld, Wittenberg und Zerbst-Radegast), 8 als Benefize außer Abonnement, 8 außer Abonnement bei ermäßigten Preisen, 10 Abonnements-Konzerte der Herzoglichen Hofkapelle, 10 öffentliche Hauptproben hierzu, 6 Kammermusik-Abende und ein Vortrag, stattgefunden haben. Vergleicht man nach dem vorliegenden Bericht die musikalischen Vorkommnisse dieses Jahres mit denen früherer, so kann man sich der Erkenntnis nicht verschließen, daß ein frischer Zug in das Leben des Hoftheaters und in das musikalische Leben Dessaus gekommen ist.

— Von Professor *Emil Krause* ist im Verlage von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza eine Broschüre »Kurzgefaßte Darstellung der Passion, des Oratoriums und modernen Konzertwerkes für Chor, Soli und Orchester erschienen. Das Werkchen kostet 1 M.

Das Musikautorenrecht in England. Im englischen Unterhause wurde bei der Beratung des Berichtes über die Bill betreffend das Musikautorenrecht die Einschaltung eines Paragraphen beantragt, wonach ein Eigentümer ausländischer Kompositionen diese in England innerhalb zwölf Monaten nach ihrem Erscheinen registriert haben muß, um berechtigt zu sein, strafrechtlich wegen Verletzung des Autorenrechts vorzugehen. Der Antrag wurde angenommen.

Besprechungen.

Zuschneid, Karl, Klavierschule. Teil I: 3 M, Teil II: 5 M. Berlin-Gr. Lichterfelde, Vieweg.

Zuschneid geht ohne viel Federlesens auf das Ziel los, dem Klavierschüler eine solide Technik zu vermitteln. Die Erweckung des Musiksinnes kommt ihm erst in zweiter Reihe. Er steht damit auf dem Boden der neueren Unterrichtsmethode, wie sie namentlich von dem Amerikaner *Virgil* nach Deutschland gebracht worden ist. *Virgil* geht soweit, daß er wochen- ja monatelang Übungen auf dem Tische und an einem tonlosen Klavier machen läßt, ehe er zum eigentlichen Musikmachen übergeht. Klare Erkenntnis ist ihm oberster Grundsatz, während viele Klavierlehrer die Finger und Hände nur durch das Musikgefühl leiten lassen. Daß das letztere ein bedenklicher Weg ist, lehrt die Erfahrung. Anfänglich geht ein Studium nach dem Plane einer zuckersüßen, lusterregenden Klavierschule vortrefflich, allerliebste Liedchen und Opernmelodien lernt das Kind spielend und glaubt schon nach kurzer Zeit etwas zu können. Da aber, ungefähr in der Mitte der Schule, geht es nicht mehr weiter, alle Stücke sind zu schwer, weil der Schüler auch gar kein technisches Rüstzeug sein eigen nennt. Gewöhnlich wird dann aufgehört oder ein anderer Lehrer genommen, der nach einer vernünftigen Schule von vorn anfängt. Es gibt deren eine ganze Reihe, in Zukunft darf man auch *Zuschneids* Schule dazu rechnen. Wer nach ihr studiert, wird Tüchtiges lernen. Wem die Schule nicht genügend Melodiestücke bringt, kann ja leicht solche einschreiben, da es gute Anthologien genug gibt. R.

Orgelliteratur.

Nieboll, Op. 47, Pedalstudien. Leipzig, Peters.

Der angesehene Komponist bietet hier Werke, deren vornehmster Zweck Pedalstudien sind, die aber weit über diesen Zweck hinausgehen, indem sie in einer Form erscheinen, die künstlerisch wertvoll ist. Eine genaue Angabe der Applikatur, für welche der Komponist die Zeichen v ᴗ über und unter den Noten benutzt, erleichtert das Studium wesentlich. Organisten, welche die modernen Werke eines *Reger*, *Nicholl*, *Guilmant* spielen wollen, seien nachdrücklich auf *Nicholls* Pedalstudien hingewiesen.

Liszt, F., Orgelkompositionen. Herausgegeben von *Karl Straube*. Leipzig, Peters.

Es handelt sich um die vier Stücke: 1. Variationen über den Basso-Continuo des ersten Satzes der Kantate: »Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen« und des Crucifixus der H moll-Messe von S. Bach. 2. Evocation à la Chapelle Sixtine (Miserere von Allegri und Ave verum von Mozart). 3. Ora pro nobis, Litanei. 4. Der Papst-Hymnus.

Karl Straube ist ein Meister in der Registrierkunst, das beweist er auch in dieser Publikation. Ja, man hat manchmal den Eindruck, als hätte er des Guten zu viel getan, denn immer nur ganz wenige Takte gehen im ruhigen Fluß dahin. Zur vollen Geltung kommen die Werke nur auf einer modernen großen Orgel mit drei Manualen, Schwellwerken usw. Sind diese Vorbedingungen erfüllt, so kann sich der Organist nur im allgemeinen an die Vorschriften *Straubes* halten. Die Kompositionen an sich sind von großem Reiz, namentlich einem großen Klangreiz, der schließlich auch die reiche Nuancierung durch *Straube* veranlaßt haben mag, mit kontrapunktischen Spitzfindigkeiten hat sich *Liszt* nicht abgegeben. Die Stücke erfordern eine gute, aber keine virtuose Technik.

Zimmer, F., Orgelschule. Völlig umgearbeitet und neu herausgegeben von *Karl Röder*. 8. Aufl. Berlin-Gr. Lichterfelde, Chr. Fr. Vieweg.

Die Schule zerfällt in drei Teile, der erste davon (Preis 1,80 M) hat Präparandenklassen im Auge, der zweite (Preis 1,80 M) die beiden Seminarklassen, der dritte (Preis 3,25 M) berücksichtigt das künstlerische und liturgische Orgelspiel. Es ist überall Bedacht genommen, Klassenunterricht zu ermöglichen. Es ist nichts versäumt, den Schüler zu einem sattelfesten Organisten zu erziehen und namentlich ist zu loben, daß man bestrebt ist, nicht nur Techniker, sondern denkende Künstler zu bilden. Wir empfehlen die Schule.

Claussnitzer, Paul, Zehn Choralvorspiele für die Orgel. Op. 14. Leipzig, Junne.

— — Zwölf lyrische Choralvorspiele für die Orgel. Op. 16. Leipzig, Leuckart.

— — Fünfzehn einfache und leichte Choralvorspiele. Op. 17. Ebenda.

Der Komponist versteht die Kunst, im kleinsten Rahmen Stimmungsbilder von großem Reiz zu schaffen, namentlich Op. 16 bietet prächtige Stücke in dieser Richtung, die unter Zuhilfenahme einer im Verhältnis zu ihrer Schlichtheit reichlichen Chromatik durchaus modern wirken. Die Freiheit in der Stimmführung bezeugt des Komponisten Tüchtigkeit in der kontrapunktischen Satzweise und speziell seine Vertrautheit mit der Eigentümlichkeit des Orgelstiles. Rabich.

Haase, Rud., Zwölf Vorspiele für die Orgel. Op. 20. Leipzig, Leuckart.

Der Komponist baut seine Vorspiele auf Choralmotiven oder auch einer ganzen Choralzeile auf. Die Verwertung des so gegebenen Materials ist interessant; durch Vergrößerungen und Verkleinerungen der Themen, sowie durch Engführungen und allerlei andere Künste werden die Tonstücke auf eine angemessene künstlerische Höhe erhoben. Besonders hübsch ist »Vom Himmel hoch da komm ich her«, nicht nur durch die fugierte Behandlung der ersten Choralzeile, sondern auch durch die Verbindung des Chorals mit der Melodie zu »O du fröhliche«.

Rauchenecker, Georg, 26 kleine leichte Präludien für Orgel. 2 Hefte à 2 M. Langensalza, Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann).

Der Komponist hat starke Begabung im Erfinden reizvoller Melodien, dabei zeigen die Stücke Glanz und Schwung. Der Kontrapunkt ist mit Freiheit behandelt. Von hervorragender Schönheit ist No. XV (No. 1 im 2. Hefte) Adagio: Sphärenmusik. Da der Komponist eine große Vorliebe für Orgelpunkte und langgezogene Bässe hat, so sind die Stücke hinsichtlich des Pedalspiels sehr leicht, das Manualspiel verlangt ebenfalls geringe Technik. Die Präludien werden Organisten Vergnügen bereiten, und da sie in allen Dur- und Molltonarten geschrieben sind, so ist auch ihr instruktiver Wert für Orgelschüler (Seminaristen) nicht gering.

Trautner, F. W., 14 Choral-Vorspiele. Op. 55. Langensalza, Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann). Preis 2,40 M.

Trautner ist ein zünftiger Organist und ein zünftiger Komponist für die Orgel. Er weiß genau, was auf ihr wirksam ist und macht von diesem Wissen beim Komponieren klugen Gebrauch. Dabei hat er einen ausgeprägten Formsinn und tüchtige kontrapunktische Schulung, also daß sich vieles vereinigt, ihn zu befähigen, dankbare und gehaltvolle Tonstücke zu schaffen. Im Gegensatz zu *Rauchenecker* führt er das Pedal fast immer obligat, wodurch natürlich der Schwierigkeitsgrad der Ausführung wächst. Aber eine mittlere Technik überwindet auch diesen. Die Vorspiele sind für den gottesdienstlichen Gebrauch warm zu empfehlen. R.

Cebrian, A., 12 Choralvorspiele für Orgel. Op. 33. Leipzig, F. E. C. Leuckart (Constantin Sander). Preis 3 M.

Bei ihrem Umfange eignen sich die trefflichen, bekannte Melodien behandelnden Präludien auch als Postludien und zum Konzertvortrage. Allem Süßlichen, Sentimentalen und Banalen abhold, atmet die Tonsprache *Cebrians*, der die Kontrapunktik spielend handhabt, eine stark ausgeprägte Eigenart, als deren Charakteristika sich eine gewisse Herbigkeit und Strenge darstellen. Strebsamen Organisten, die das Studium nicht scheuen, werden die Präludien mannigfache Schönheiten offenbaren, die jedoch nicht überall offen zu Tage liegen.

Schmidt, Dr. Heinr., Konzert für Orgel und Streichorchester für die Unterrichts- und Ausführungszwecke der Mittelschulen (Musikschulen, Lehrerbildungsanstalten) sowie zum Vortrag in der Kirche und im Konzertsaale. Partitur (zugleich Orgelstimme) Preis 3 M. Orchesterstimmen Preis 3 M.

Bin ich recht unterrichtet, so ist der Komponist der verdienstvolle Herausgeber und Bearbeiter umfangreicher gediegener Orchesterwerke für die speziellen Verhältnisse obengenannter Anstalten. Die bis jetzt bei Breitkopf & Härtel erschienenen Arrangements haben den Beifall der Beteiligten gefunden. Auch bei der Komposition des vorliegenden Orgelkonzerts haben dem Autor in erster Linie die besonderen Bedürfnisse des Musikunterrichts an höheren Schulen vorgeschwebt, worauf schon die instruktiven Winke betr. Bogenstrich, Fingersatz, Vortragszeichen usw. hinweisen. Die Ausführung bietet den Streichern wie dem Organisten keine erheblichen Schwierigkeiten. Das Werk hat 3 Teile: I. Allegro moderato in C., II. Andante religioso in F (Thema in der I. Violine in Achteln, später in der Orgelstimme in Achtel-Triolen variiert, III. Allegro in C mit wirkungsvoller Schlußfuge — S. 5 der Part., Takt 3, sind die 2 Septimen (f) auf eine zu beschränken. Als Vorstufe zu schwierigeren Orgelkonzerten wird *Schmidts* Opus der Pflege guter Ensemblemusik wirksamen Vorschub leisten. Im übrigen sei auf des Komponisten sachliche Ausführungen im Vorwort zu dem Orgelkonzert verwiesen.

Höhere Ansprüche an Ausführende wie Hörende stellt **Jos. Renner** mit seinem Op. 56, Suite für Orgel. 1. Präludien, 2. Kanzone, 3. Fughette, 4. Trio, 5. Elegie, 6. Romanze. Preis 3 M; jeder Teil auch einzeln erhältlich.

Offenbar haben wir es in *J. Renner* mit einem begabten Komponisten zu tun, dem reiche Erfindungs- und Gestaltungskraft eigen ist. Daß der Domorganist in Regensburg, dessen berühmte Kirchenmusikschule als eine hervorragende Pflegestätte der strengen Richtung in der musica sacra gilt, in so ausgedehntem Maße der Moderne huldigt, muß freilich Wunder nehmen. Meinem persönlichen Geschmacke sagen am meisten zu No. 2, 3 und 4 (mit Anklängen an *Rheinberger*). Es weht viel orchestraler Geist durch diese Orgelmusik, die durchaus nicht ohne weiteres eingeht. Weiteren Kreisen am faßlichsten dürfte No 6 sein. In No. 5 (Elegie) herrscht eine leidenschaftsvolle Melancholie vor. Innerer Gewinn wird nur dem aus diesen Gebilden erblühen, der sie ernstlich studiert.

P. T.

Celloliteratur.

Moore, Graham, Andante spirituelle für Cello und Klavier Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel. Preis 1,30 M.

Ein allerliebstes Stück des englischen Komponisten, ein Lied ohne Worte oder besser gesagt, ein Zwiegesang zwischen Bariton und Alt, dem hellen Adursatze folgt ein Mittelsatz, dessen Grundcharakter Fis moll angibt. Die Wiederholung des ersten Satzes um eine Oktave höher als zu Anfang macht sich darauf besonders schön. In der kurzen Coda findet das schöne Stück einen befriedigenden Abschluß.

Abbiate, L., Op. 5, Suite für Violoncello und Klavier. 4 Sätze. Paris, Leduc, für Deutschland: Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Die vorliegenden 2 Sätze des Werkes Romance und Conte, zeichnen sich durch prächtige echt cellomäßigen Cantilene aus. Das Haupt-Thema der Romanze

Andante.

hat eine sprechende Physiognomie von großer Eindrucksfähigkeit. Zu ihrem getragenen Charakter bildet das graziöse Thema der 2. Nummer einen reizenden Gegensatz.



Beide Proben werden genügen, Cellisten für die Suite zu interessieren.

Theoretisches

Rautenstrauch, Joh., Die Kalandbrüderschaften, das kulturelle Vorbild der sächsischen Kantoreien. Dresden, Rammingsche Buchdruckerei und Verlag.

Nach einem interessanten Rückblick auf Entstehung, Blüte und Niedergang der Kalandbrüderschaften weist der Verfasser an den »Konstablern« in Chemnitz, der »Gesellschaft der gelehrten Bürger« zu Delitzsch, der »Kalandbruderschaft« in Oschatz, den »Stabulisten« in Schneeberg und anderen nach, daß wir bereits vor der Reformation in diesen Brüderschaften die Einrichtung finden, den Kirchengesang durch das Laienelement zu stützen, und daß die Reformation diese Einrichtung freudig mit aufnahm — daher die evangelischen Kantoreien vielfach nur Neubelebungen der alten katholischen Kalandbruderschaften waren.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



VIII. Jahrgang.
1903/04.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 11.
Ausgegeben am 1. August 1904.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen.
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung.
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Jean Louis Nicodé.

Von **Max Puttmann.**

Wer alte Meister ehrt und liebt,
Vergesse nicht, daß es lebende gibt.

Halten wir aber unter den lebenden Meistern einmal Umschau, so nimmt *J. L. Nicodé* unser ganz besonderes Interesse in Anspruch, namentlich seit seine jüngste Schöpfung, »Gloria«, »Ein Sturm- und Sonnenlied«, gelegentlich der 40. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins zu Frankfurt a. M. ihre Uraufführung erlebt und die Gemüter der Fachgenossen in einige Aufregung versetzt hat.

J. L. Nicodé wurde als der Sohn eines Gutsbesitzers am 12. August 1853 zu Jerezik bei Posen geboren. Als widrige Verhältnisse den Vater Nicodés zwangen, sein Besitztum zu veräußern, siedelte er nach Berlin über, woselbst er sich und seine Familie als Gelegenheitsmusiker und Violinlehrer ernährte. Unter diesen Umständen wurde natürlich auch bei dem Sohne das Interesse für die Tonkunst frühzeitig geweckt, und seine sich alsbald offenbarende musikalische Begabung fand die erste Bildung und Förderung durch den Vater, an dessen Stelle später der Organist *Hartkäs* trat. Im Jahre 1869 wurde Nicodé Schüler der Neuen Akademie der Tonkunst, der damals neben dem Sternschen Konservatorium einzigen bedeutenderen Musik-Lehranstalt Berlins, und fand hier in deren Direktor, Professor *Theodor Kullak*, einen ausgezeichneten Klavierlehrer, während er gleichzeitig als Schüler der Klassen eines *Richard Würst* und *Friedrich Kiel* eine gründliche theoretische Ausbildung erlangte, die ihm die so sichere und zielbewußte Verwendung aller Kunstmittel bei seinem späteren eigenen Schaffen ermöglichte. Nicht lange währte es, und die musikalischen Kreise Berlins wurden auf den jungen Künstler aufmerksam. Schnell wußte dieser unter der großen Zahl von Tonkünstlern in der Reichshauptstadt sich bemerkbar zu machen und als Pianist die Achtung und die Anerkennung des Publikums und der Kritik zu erringen. Da führte die Vorsehung, sagen wir die Göttin Tyche, den jungen Meister mit der einst berühmten Sängerin *Artôt*, deren Stern damals noch im vollsten Glanze strahlte, zusammen, und Künstler und Künstlerin verbanden sich zu einer Konzertreise durch Rumänien und Galizien. Die Triumphe, welche Nicodé als Pianist auf dieser Tournée feierte, trugen wesentlich dazu bei, daß er im Jahre 1878 als erster Lehrer des Klavierspiels an das Königliche Konservatorium nach Dresden berufen wurde.

Hier hatte kurz zuvor *Franz Wüllner*, als Nachfolger Julius Rietz', die Leitung des Konservatoriums übernommen, und die Tätigkeit beider Meister, Wüllner und Nicodé, war eine für das Institut äußerst segensreiche. Mit dem Fortgange Wüllners aus Dresden, im Jahre 1885, gab auch Nicodé seine Stellung am Konservatorium auf.

Die Gründe, welche ihn hierzu bewogen, waren die Behandlung Wüllners seitens der Generalintendanz zu Gunsten des Generalmusikdirektors Ernst von Schuch und dann vor allen Dingen die Meinungsverschiedenheiten, welche zwischen ihm und dem artistischen Beirat des Konservatoriums bezüglich der in den Ensemblestunden zu verwendenden Werke entstanden. Der artistische Beirat wollte nämlich unter dem Vorwande, vierhändige »Arrangements« in den Programmen der Anstalt nicht zulassen zu können, dem warmen Eintreten Nicodés für die »Faust-Sinfonie« von Liszt einen Riegel vorschieben, und verharrte trotz der Vorstellungen Nicodés, daß es sich hier ja doch um die Übertragung des Orchesterwerkes auf zwei Klaviere durch Liszt selbst handelt, nicht aber um ein einfaches mechanisches Arrangement, auf seinem ablehnenden Standpunkt.

In dem letztgenannten Jahre gründete die bekannte Konzertdirektion Hermann Wolf-Berlin in Dresden ein neues Konzertunternehmen nach dem Muster der in Berlin, Bremen und Hamburg von ihr ins Leben gerufenen »Philharmonischen Konzerte« und übertrug Nicodé die künstlerische Leitung dieses neuen Unternehmens. Um die Bedeutung dieser Stellung würdigen zu können, muß man sich die musikalischen Verhältnisse Dresdens in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts vergegenwärtigen. Die Königliche Kapelle, bezüglich ihrer Leistungsfähigkeit durch die Meister Weber, Wagner, Reissiger, Rietz und Wüllner zu einer der ersten Deutschlands herangebildet, war das einzige Institut, dessen Konzerte unter der Leitung Schuchs auch den höchsten Anforderungen genügen konnten. Daneben bestand die Gewerbehauskapelle, welche bezüglich ihrer Leistungsfähigkeit natürlich mit der Königlichen Kapelle nicht konkurrieren konnte; schon aus dem Grunde, weil ja ihre Tätigkeit auf einem ganz anderen Gebiete lag, auf dem der sogenannten Unterhaltungsmusik. Daß es Nicodé gelang, an der Spitze der Gewerbehauskapelle der Königlichen Kapelle eine nicht unerhebliche Konkurrenz zu machen und die »Philharmonischen Konzerte« zu hohem Ansehen zu bringen, zeugt jedenfalls von der außergewöhnlichen künstlerischen Intelligenz und der wirklich genialen Dirigentennatur Nicodés. Wie wenige unter den modernen Dirigenten weiß Nicodé den Ideengehalt eines musikalischen Werkes sich zu eigen zu machen und durch seine Art zu dirigieren, Ausführende und Zuhörer in gleicher Weise zu begeistern.

Um ganz der Komposition leben zu können, trat Nicodé im Jahre 1888 von der Leitung der »Philharmonischen Konzerte« zurück, bis er nach fünf Jahren die Zeit für gekommen hielt, wieder einmal regeren Anteil an dem öffentlichen Musikleben Dresdens zu nehmen. Er begründete eine jährlich wiederkehrende Reihe von Konzerten, welche er mit Hilfe der Chemnitzer städtischen Kapelle, eines von dem städtischen Kapellmeister *Pohle* vortrefflich geschulten Klangkörpers, veranstaltete. Um in diesen Konzerten, die sich eines stetig wachsenden Zuspruchs erfreuten, auch größere Chorwerke zur Aufführung bringen zu können, entstand im Jahre 1896 der »Nicodé-Chor«. Es ist das unbestreitbare Verdienst Nicodés, durch diese Konzerte neues, frisches Leben in die öffentliche Musikpflege Dresdens gebracht und durch seine Tendenz, modernen Werken den Weg in die Öffentlichkeit zu bahnen, auch die Programme der Konzerte der Königlichen Kapelle nicht unwesentlich beeinflußt zu haben. Leider blieb das Interesse und die Gunst des Dresdener Publikums dem Konzertunternehmen Nicodés nicht treu. Nachdem Nicodé Anfang des Jahres 1899 ein eigenes Orchester gegründet hatte, um den Schwierigkeiten, die das Heranziehen einer auswärtigen Kapelle stets mit sich bringt, enthoben zu sein, und mit

diesem und seinem Chor am 22. März genannten Jahres Beethovens »Missa solemnis« in einer glänzenden Weise zur Aufführung gebracht hatte, mußte er die für die nächste Saison bereits angekündigten Abonnementskonzerte wegen zu geringer Beteiligung seitens des Publikums im Monat Oktober wieder absagen. Seit jener Zeit lebt Nicodé seinem eigenen Schaffen und hat vor kurzem in dem reizend gelegenen Langebrück bei Dresden sein Domizil aufgeschlagen.

Als Komponist gehört Nicodé der modernen Richtung an. Ein Verehrer der Lisztschen Muse, wandelt er doch mit aller Selbständigkeit seine eigenen Bahnen; überall tritt uns in seinen Werken das Bild eines talentvollen, nach Charakteristik strebenden Musikschaffens entgegen. Kräftig in der Erfindung, weiß er seine meist plastischen Themen in glänzender Weise zu verarbeiten, sei es, daß er sie mit einem kontrapunktischen Gewebe umgibt, oder sie mit einer farbenprächtigen Instrumentation schmückt. Wo aber viel Licht, da ist auch viel Schatten, und so müssen wir allerdings bekennen, daß wir in seinen Werken neben einer Fülle von Schönheiten auch manchem, fast möchten wir sagen Barockem begegnen, und daß der Tondichter seiner Phantasie die Zügel oft gar zu locker läßt und in dem Streben nach möglichst scharfer Charakteristik in Bezug auf Klangkombinationen und Häufung orchestraler Mittel oft die Grenze des Ästhetischen, des Musikalisch-Schönen, wenn auch vielleicht nicht überschreitet, so doch hart streift. Nicodé hat sich auf allen Gebieten der Instrumentalmusik versucht und auch einiges Bemerkenswerte für Gesang geschrieben. Unter seinen Werken für Klavier seien hier zunächst die dem Andenken Rob. Schumanns gewidmeten Phantasiestücke, Op. 6, und das in jeder Beziehung bedeutende Op. 18, Variationen und Fuge über ein Originalthema, erwähnt. Diesen schließen sich die charakteristischen »Italienischen Volkstänze und Lieder«, die bei ihrem virtuosen Stil doch auch den Pädagogen erkennen lassenden Etuden, die Klaviersonate, Op. 19, und vieles andere an. Die Kammermusik hat Nicodé durch zwei Sonaten für Violoncello und Pianoforte, welche allerdings an die Ausführenden bedeutende Anforderungen stellen, bereichert. Auch seine Romanze für Violine mit Orchester bleibe hier nicht unerwähnt. An Liedern hat uns die Muse Nicodés u. a. einen reizenden Cyklus: »Dem Andenken an Amarantha« beschert. Soviel Nicodé Geist- und Poesievolles aber auch für Klavier und für Gesang geschaffen hat, sein Bestes hat er uns doch als Orchesterkomponist geschenkt. Seine sinfonische Dichtung: »Maria Stuart,« das Phantasiestück: »Die Jagd nach dem Glück,« die »Faschingsbilder,« die so vortrefflich gearbeiteten Sinfonischen Variationen lassen sämtlich die oben geschilderten Vorzüge ihres Schöpfers erkennen. Eine exceptionelle Stellung nehmen die Sinfonie-Ode: »Das Meer« und die eingangs erwähnte »Gloria-Sinfonie« in der musikalischen Literatur ein; die Eigenart Nicodés kommt in ihnen ganz besonders zum Ausdruck. »Das Meer« ist geschrieben für Tenor-Solo, Männerchor, 37 stimmiges Orchester und Orgel und besteht aus einer Reihe von reinen Instrumental- und Solosätzen und Chören. Sich an die Verse K. Woermanns anlehnend, schildert uns Nicodé in diesem, im Jahre 1888 entstandenen Werke die Pracht des Meeres und weiß die Natur in oft geradezu bezaubernder Weise zu schildern. Nicht mit Unrecht sagt Pfohl: »In dieser seiner Meersinfonie hat Nicodé der Welt ein Standard work geschenkt, in welchem die moderne Meisterschaft der Stimmungsmalerei und der Instrumentation einen Gipfelpunkt gefunden hat.« Dieselben Worte lassen sich schließlich auch auf das neueste Werk unseres Meisters anwenden, auf die »Gloria-Sinfonie«; nur schade, daß sich Nicodé hier durch die unerhörte Häufung der Mittel oft zu Effekthaschereien und grotesken Übertreibungen hat verleiten lassen. Das Werk, in einem Satze gedacht, jedoch in sechs Unterabteilungen zerfallend, nahm bei seiner Erstaufführung etwa 2 1/4 Stunde in Anspruch. Die Besetzung ist folgende: Streichquintett, dreifach besetzte Holzbläser, 12 Hörner, 6 Trompeten, 3 Posaunen und Tuba, 4 Pauken, 5 kleine und 2 große Trommeln, 3 Paar Becken, Triangel, Glockenspiel, Xylophon, 2 Tambourins, 6 Doppelpaare Kastagnetten, Tamtam, große Glocken, 12 Trillerpfeifen, 2 Harfen, Orgel, Solostimme und gemischter Chor. Dem Riesenwerke liegt das folgende Programm zu Grunde: Ein Prophet kämpft für eine große Idee; aber alles Kämpfen, Ringen und Entbehren können ihm nicht zum Siege verhelfen. Dieser verbleibt der Mode und dem Herdentum, und der Prophet zieht sich aus dem unfruchtbaren Kampfe zurück und lebt seinem Ideale. Nicodé hat den sechs Unterabteilungen besondere Überschriften gegeben, und ist es der dritte Teil, »Ein Sonnentag des Glücks,« dessen Mittelsatz, das »Gloria« der großen Frühmesse im Walde, den größten Widerspruch seitens der Kritik erfahren hat. Einer der schönsten Sätze des Werkes aber dürfte der Chor: »Dämmernd erfüllt sich neu Kreislaufes ew'ger Gang« sein.

Berücksichtigt man Nicodés gesamtes künstlerisches Vermögen und dessen Betätigung, so wird man nicht umhin können, den Virtuosen, Pädagogen, Dirigenten und Komponisten Nicodé zu den bedeutendsten zeitgenössischen Meistern zu zählen; und lassen sich besonders an des Meisters bisheriges eigenes Schaffen die allerbesten Hoffnungen für die nächste Zukunft knüpfen.

Nicht unerwähnt wollen wir lassen, daß die meisten Werke Nicodés bei Breitkopf und Härtel erschienen sind. Kürzlich hat derselbe Verlag auch

eine Volksausgabe des »Liebesleben« für Klavier, Op. 22, herausgegeben, dessen No. 2, Lied der Sehnsucht, auch in der Bearbeitung für 2 Mandolinen, Mandola, Guitarre und Pianoforte vorliegt.

Die Bedeutung Glucks für unsere Bühne und für die Pflege Wagners.

Besprochen anläßlich der Wiederaufführung der »Iphigenie auf Tauris« im Leipziger »Neuen Theater« am 1. Juli 1904.

Von Dr. **Max Arend.**

I.

Etwa 20 Jahre nach dem Tode *Wagners* hat, wie es den Anschein hat, die Sturmflut, welche seine Werke verursacht haben, nach einem vorübergehenden Zurückgehen in der Mitte der 80er Jahre, das im Tode des Meisters seine natürliche Ursache findet, ihren Höhepunkt erreicht: um die gleiche Zeit setzt, noch zaghaft und vereinzelt, aber, wenn nicht alles trügt, mächtig und mächtiger anschwellend, eine Bewegung, gerichtet auf die Wiederbelebung der beinahe vergessenen fünf Meisterwerke *Gluck's*: des Orpheus, der Alceste, der Armida und der beiden Iphigenien ein. Diese beiden Phänomene haben Ursachen, welche miteinander zusammenhängen: und darum haben wir uns an dieser Stelle mit *Wagner* zu beschäftigen.

Ich habe niemals eine treffendere Kritik über Bayreuth gelesen, als die *Otto Leſsmanns* — eines bedingten Gegners der Bayreuther Festspiele in ihrer gegenwärtigen Form, daher eines Autors, dessen anerkennendes Urteil um so wertvoller ist — in seiner »Allgemeinen Musikzeitung« anläßlich der ersten »Holländer«-Aufführungen im Jahre 1901: die Kritik lief darauf hinaus, daß diese Holländer-Aufführungen eine »Entdeckung« des Werkes bedeuteten. Im gleichen Sinne wird man allgemein sagen müssen: die Erstaufführungen der Werke Wagners liegen lediglich in Bayreuth. Der »Siegfried« ist also 1876, »Parsifal« 1882, »Tristan« 1886, die »Meistersinger« 1888, der »Tannhäuser« 1891, der »Lohengrin« 1894 und der »fliegende Holländer« 1901 — nachdem 1896 uns die erste Wiederholung des »Ringes« gebracht hatte — zum ersten Male aufgeführt worden. Die von Wagner selbst früher, insbesondere in den vierziger Jahren in Dresden, geleiteten Aufführungen sind einzeln dastehende Ereignisse, welche — abgesehen von ihrer natürlich sehr bedeutsamen Wirkung für die Sache Wagners überhaupt — insofern außer Ansatz bleiben müssen, als sie auf Hörer gewirkt haben, welche zum allergrößten Teile tot sind, und als sie jedenfalls eine Bühnentradition nicht hervorgebracht haben. Diese hervorzubringen war Bayreuth vorbehalten. Wer daran zweifelt, sei auf den »Holländer« unserer Bühnen vor und nach 1901 hingewiesen. Vor 1901 war dieses Werk von beinahe jedermann mißverstanden worden. Und zwar wesentlich, weil man die Hauptfigur, die Senta, mißverstand. Senta war eine hysterische Dekadente. In dieser Figur hat *Nietzsches* »Fall Wagner« vielleicht am meisten gewüstet. Die Bayreuther Spiele von 1901 entdeckten uns die nordische Sage. Wir verstanden jetzt die Senta, weil wir ihr Milieu verstanden. Sie überragt ihre Umgebung dem Grade, nicht der Art nach. Sie ist eine starkherzige naive norwegische Bäuerin. Ihre Umgebung wird durch sie gehoben und erhält den Glorienschein der Sage, welche wir nun, trotz ihrer Düsterheit »bis zur Behaglichkeit liebgewinnen«, nachdem wir uns einigermaßen an sie gewöhnt haben, um Wagners eigene Worte zu gebrauchen. (Vgl. meinen Bericht über die Bayreuther Festspiele von 1902 im Septemberhefte des Jahrgangs 1902.) Unsere Opernbühne hat seitdem von Bayreuth viel gelernt. Man kopiert nicht nur die von *Siegfried Wagner* vorgenommene, wahrhaft geniale und vom Geiste seines großen Vaters inspirierte Zusammenziehung der Sage zu einer einzigen Wandeldekoration nach dem Vorbilde des »Rheingold«, sondern man stellt vor allem jetzt die Senta, wenn nicht richtig, so doch verständlich und das Richtige anstrebend dar und reformiert selbst Dekorationen und Kostüme in Anpassung an die nunmehr verstandene Senta. Wenn ich dies sage, mache ich allerdings vielleicht einen zu kühnen Induktionsschluß: denn aus eigener Anschauung weiß ich nur, daß man alles dies Löbliche an der Leipziger Bühne tut. Wenn ich sagte, daß Wagner's Werke zuerst in Bayreuth aufgeführt worden seien, so soll das heißen, daß zuerst dort eine adäquate Darstellung dieser Kunstwerke gegeben worden ist. Damit aber erhalten die Darstellungen auf der Opernbühne etwa die Bedeutung von Leseproben für denjenigen der Wagner kennen lernen will. Musik wirkt desto stärker, je besser man sie kennt und je mehr man daher dem Komponisten bis zur Gefühlsregung des einzelnen Tones zu folgen vermag. Natürlich vermitteln die Darstellungen der Opernbühne eine Kenntnis der Musik Wagners — vergleichbar etwa dem, daß man den Klavierauszug spielt oder die Partitur nachliest, jedoch an Wirkung viel nachhaltiger. Sie sind insofern Veranstaltungen, welche auf Bayreuth vorbereiten. Freilich ist diese Vorbereitung mit großer Vorsicht aufzunehmen, weil Bayreuth so viele neue Lichter aufsetzen muß, um eine adäquate Darstellung des Kunstwerkes zu

geben, daß der Hörer sich erst nach einiger Zeit von seiner Verwirrung zu erholen vermag. Ihm diese Erholung zu erleichtern und zu beschleunigen ist eine der vornehmsten Aufgaben der literarischen Sektion innerhalb derjenigen, die für die Sache Wagners kämpfen.

Etwa 20 Jahre nach dem Tode des Meisters also haben wir seine Werke alle herausgebracht. Die »Sturmflut«, von der ich eingangs sprach, zeigt sich jedoch noch in einer Reihe anderer Punkte, von denen ich einige besonders hervortretende herausgreifen will: Man baut in München ein Wagner-Festspielhaus, nachdem man bereits seit einem Jahrzehnt während der Sommerferien Musteraufführungen Wagnerscher Werke gegeben hatte, man druckt kleine Partituren der meisten Werke Wagners zu dem unerhörten Preise von 24 M, die guten Yankees reißen mit List und Gewalt den Parsifal an sich und feiern Parsifalorgien, in Paris gibt man Ring und Tristan in deutscher Sprache, in einer Sprache, die ein großer Teil der pariser Wagnerianer eigens für Wagner erlernt hat, nachdem noch in den achtziger Jahren die bloße Aufführung eines Wagnerschen Werkes in Paris — natürlich in französischer Sprache — als Angriff wider die französische Nation angesehen worden war, man tut noch vieles andere, was der Leser weiß. Der Erfolg ist, daß, mindestens in Deutschland, die Ideenwelt Wagners zur Zeit wohl die höchste Verbreitung gefunden hat, welche möglich ist, daß nämlich alle diejenigen sich, mehr oder weniger eingehend, mit dieser Ideenwelt beschäftigt haben und weiterhin beschäftigen werden, welche hierzu überhaupt geeignet und im stande sind: Die Sturmflut hat ihren Höhepunkt erreicht.

Damit werden Kräfte für die Wagnersache frei. Und sie schauen zurück. Ihr Blick fällt, wie unwillkürlich, auf den — Wagner des 18. Jahrhunderts. Er ist zwar aus der Musikgeschichte her sehr wohl bekannt, aber was bedeutet dieses Bekanntsein, wenn man seine Werke nicht kennt? Und diese Werke sind beinahe vergessen. Man tritt zunächst mit einem ungläubigen Staunen, dann aber mit Entrüstung über die maßlos dumme Dummheit, die in einträchtigem Zusammenwirken von den Bühnen und dem Publikum durch dieses Vergessen betätigt worden ist, an die einzelnen Gluckschen Werke heran.

Die opinio communis — soweit man es für nötig erachtet hat, eine solche überhaupt zu bilden — geht dahin, daß das Unsterbliche an Glucks Opern in die — Mozartschen Opern übergegangen sei, und daß wir daher nichts Wesentliches verlieren, wenn Gluck von der Bühne verschwindet. So *Jahn*, so *Hanslick*. Diese Auffassung ist ein Erklärungsversuch für die Tatsache, daß die Gluckschen Werke in der Tat nur höchst sporadisch auf unsern Bühnen auftauchen, aber ein Erklärungsversuch, bei dessen Anblick man den Wunsch aussprechen muß, daß seine Urheber selbst recht tief von seiner Unzulänglichkeit überzeugt sind: denn wäre das nicht der Fall, so würde dieser Erklärungsversuch eine ungemein verräterische Perspektive in die geistige Minderwertigkeit seiner Urheber gestatten. Um es zu sagen: von Gluck ist nichts, rein gar nichts in die Werke Mozarts übergegangen, wenn man von demjenigen absieht, was stets ein jüngerer Meister von ältern Meistern lernt. Nicht das prachtvolle Pathos, nicht die ungeheure Gewalt des dramatischen Ausdrucks, nicht die wahrhaft antike Reserve in der Verwendung der technischen Mittel, nicht das weite Ausholen in der Empfindung, das »germanische Tempo« der Musik, mit Wagner zu reden, nicht der furchtbare Ernst, die erhabene Weihe, die strenge sittliche Zucht, wie sie den Meister mit einem Lessing vergleichbar erscheinen läßt, die hartnäckige unbeugsame Konsequenz in der Durchführung seiner Prinzipien bis zum äußersten, kurz: nicht **das klassische deutsche Musikdrama**, nicht **Gluck**. Mozart ist ein göttliches spielendes Kind, seine Werke sind gleichsam direkt vom Himmel gefallen, unvergleichbar mit allem, was vor- oder nachher geschaffen worden ist — genitum, non factum —, menschlich und historisch und daher dem Veralten ausgesetzt nur bezüglich gewisse Äußerlichkeiten der Form, die hier auf sich beruhen können. Mozart hat nichts vom Gluckschen Musikdrama, weil er ein Musikdrama weder schaffen wollte noch konnte. Für ihn gibt es nur Musik. Daß diese Musik elenden Operntexten ewige Lebensdauer verschafft, erklärt sich nicht daraus, daß Mozart Musikdramen hätte schaffen können, sondern lediglich daraus, daß seine Musik direkt göttlichen Ursprungs ist, unmittelbar auf dem Grunde alles Seins ruht, unbewußt alles ausspricht, daher, von den wenigen berührten Schlacken abgesehen, ewig ist, die Texte sozusagen sub specie aeternitatis behandelt, aus ihnen die Idee herausholt, die ihr Dichter nicht einmal selbst sah, und das Unedle abstößt, und zwar das alles unbewußt. Mozart ist eine einzigartige Erscheinung, nicht von dieser Welt, nicht in der Geschichte stehend, nicht nachahmlich, nicht nachahmend, und nicht nachahmenswert, insofern bei einer Nachahmung der Nachahmende notwendig den Hals brechen müßte, weil der Weg nur für Mozart zu begehen war, aber übrigens ein Umweg war, den Gluck bereits durch seine Forderung edler Textunterlagen bekämpft hatte, indem er gleichzeitig den kürzeren und richtigen Weg wies. Dies ist das wahre Verhältnis zwischen Gluck und Mozart: die beiden Meister haben gar nichts miteinander zu tun. Nur dies eine, daß sie (mit Haydn) die edelsten Vertreter deutscher Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind, vor der »alle Werte umwertenden« französischen Revolution,

die dann sogleich einen Beethoven mit der Eroica aufsteigen läßt.

Beseitigen wir die Meinung, daß uns Gluck durch Mozart erhalten sei — sie kann gar nicht ernstlich in Betracht gezogen werden —, so entsteht sogleich die Frage: wie ist es nur möglich, daß Schöpfungen, die einen solchen Adel atmen, die mit reifen technischen Mitteln die höchsten Ziele der Kunst erreichen und darum unvergänglich, nämlich dem Veralten im wesentlichen Kerne nicht ausgesetzt sind, daß also Kunstschöpfungen edelster Art der — halben Vergessenheit anheimfielen? welche nicht dadurch erklärt werden kann, daß wir etwa aus technischen Gründen nicht im stande wären, diese Werke aufzuführen?

Dabei ist noch die eigentümliche Stellung der Musik innerhalb der Künste zu beachten. Das Bild eines Malers des 15. Jahrhunderts wirkt ebenso unmittelbar auf den Beschauer wie das eines Malers des 19. Jahrhunderts. Zwischen dem Künstler und dem Beschauer bedarf es keiner Vermittlung. Anders mit einem musikalischen Kunstwerke. Zwischen dem schaffenden Musiker und dem Hörer steht noch einer: der reproduzierende Musiker. Ohne ihn kann der Tondichter überhaupt gar nicht wirken. Einen Musiker früherer Zeit der Aufführung seiner Werke berauben, heißt ihn vernichten. Denn die Ausnahme, welche nur für wenige hochbegabte Musiker gilt, daß es des Ausführenden deshalb nicht bedarf, weil der Hörer beim Lesen der Partitur mit dem geistigen Ohre hört, kommt für die Allgemeinheit nicht in Betracht. Einen Musiker aber von der Genialität eines Gluck vernichten, jeder Möglichkeit der Einwirkung auf die Hörer berauben, ist geradezu ein Frevel an der Kunst, an der Kultur. Die Wiederaufführung eines Gluckschen Werkes ist daher, wie ich an anderer Stelle schon sagte, eine Kulturtat im eminenten Sinne des Wortes.

Der Grund des Vergessens der Gluckschen Werke ist folgender: Nachdem Gluck von 1762 an in Wien, und insbesondere von 1774 bis 1779 in Paris, selbst mit höchster Lebhaftigkeit und Deutlichkeit in den Kampf eingreifend, der sich um seine Ideen entspann, sich Verständnis und daher enthusiastische Nachfolge erzwungen hatte, ging dieses Verständnis, insbesondere nach dem Hereinbrechen der französischen Revolution, allmählich wieder verloren. Das Drama ging unter im Schutte der Oper. Gewisse Dinge freilich, die auch dem großen Publikum »lagen«, nämlich ein Achten auf die Vermeidung des allzu Undramatischen und Törichten, gingen auf die Opernkomponisten über. So verschwand Glucks »Armida« 1825, Glucks »Iphigenie auf Tauris« 1829 von der Pariser Bühne. Dort herrschte Meyerbeer[1]. In Deutschland, besonders in Berlin, hielten sich die Werke länger: der Deutsche ist gutmütiger als der Franzose, er verdaut Kunstdarbietungen aller Art, gute und schlechte, verstandene, halbverstandene und unverstandene mit erstaunlicher Magenkraft, während der Pariser Diät hält und nur das Verstandene annimmt. Zu verstehen aber war Gluck nicht mehr.

Diese Geschichte der Gluckschen Werke ist eine wahrhaft tragische Bestätigung des pessimistischen Wortes Goethes, daß, sobald ein Genie sich für seine Person Bahn gebrochen, gleich hinter ihm her wieder die Wogen des Irrtums und des Gewöhnlichen zusammenschlagen.

Den Opernschutt, welcher Gluck allmählich erdrückte, findet *Wagner* vor. Ungefähr um 1840 beginnt der Riesenkampf, der zwar mit dem Tode des Meisters strategisch entschieden, aber noch nicht bis zur völligen Niederwerfung des Gegners durchgekämpft war: diese Niederwerfung ist etwa in unsern Tagen besiegelt. Aber Wagner hatte mit sich selbst zu tun, um sein Werk zu kämpfen. Bevor er dazu kam, in seinem Bayreuth seine eignen Werke darzustellen, raffte ihn der Tod weg; von einer Ausführung des Wagnerschen Gedankens, auch andere deutsche Meister, unter ihnen wohl insbesondere Mozart und Gluck, nach Bayreuth zu retten, konnte gar keine Rede sein. Wir andrerseits, die Hörer, hatten bisher reichlich damit zu tun, den Gedanken Wagners zu erfassen und seine Werke aufzunehmen.

Jetzt aber regt es sich überall. Ich kann und will nicht erschöpfend sein: nur Punkte will ich herausgreifen. Der Wiesbadener Erfolg der Neubearbeitung der »Armida« durch von Hülsen als Dichter und Schlar als Komponisten reizt eine verhältnismäßig so kleine Bühne wie die Hallesche zur Aufführung dieses Werkes. Der Erfolg: (mindestens) 14 stark besuchte Vorstellungen in einer Wintersaison in dieser Stadt von 120000 Einwohnern. Über die Aufführungen habe ich in den Heften vom April und Mai dieses Jahres berichtet. In Paris führt man in diesem Sommer die »Alceste« auf. Erfolg: das Publikum verfolgt mit gespanntester Andacht diese alte Musik, und die Kritik spricht es aus, daß diese Vorstellungen die besten im ganzen Jahre gewesen seinen. Soeben lese ich, daß man Ende August in Béziers (einer kleinen in der Nähe des Mittelländischen Meeres gelegenen alten französischen Stadt) die »Armida« als Festvorstellung im théâtre des Arènes mit Kräften ersten Ranges, einem Orchester von 300 Musikern, einem Chore von 250 Sängern und einem Ballet von 60 Tänzern von der Scala in Mailand zu geben beabsichtigt. Literarisch ist ein außerordentlich feingearbeiteter Aufsatz von Prof. Kretzschmar im »Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1903«, betitelt »Zum Verständnisse Glucks« zu erwähnen. Kretzschmar, ein

[1] Robert der Teufel erschien 1831 auf der Pariser großen Oper.

Veteran unter den Wagnerianern, beginnt damit, seinem Erstaunen über die Tatsache Ausdruck zu geben, daß Gluck von der Bühne im wesentlichen verschwunden ist, da doch jedermann seine Bedeutung zugebe und gerade durch Wagners Werk Bahn für Gluck gebrochen sei. In Leipzig schließt dieses Jahr die Opernsaison am 4. Juli, um am 15. August wieder aufgenommen zu werden. In der Zwischenzeit soll das »Neue Theater« — anläßlich des Chikagoer Brandes — umgebaut werden. Kurz vor Toresschluß, am Vorabende von Glucks Geburtstag, nämlich am 1. Juli kommt die »Iphigene auf Tauris«, das Meisterwerk Glucks, der Parsifal des 18. Jahrhunderts, wie ich das Werk nennen möchte,[1]) heraus. Und zwar, wie gleich vorweggenommen werden soll, in einer überaus sorgfältigen Neueinstudierung. Erfolg: das Theater ist nahezu ausverkauft, insbesondere, was die teureren Plätze anlangt, und das Publikum verfolgt mit einer Andacht und einem offensichtlichen Verständnisse das Werk, welche — das kann man sagen, ohne einen Tadel auszusprechen — im Leipziger »Neuen Theater« unerhört sind und an Bayreuth gemahnen. Ich sah Klavierauszüge, Textbücher und »Führer durch die Musik« in vieler Händen, nach jedem Aktschluß erhob sich ein Beifallssturm, der sich gar nicht legen wollte, und zum Schlusse mußte der Kapellmeister *(Hagel)* auf die Rampe! Dabei war für die Vorstellung gar keine Reklame gemacht worden, lediglich unscheinbare Theaternotizen von wenigen Zeilen in den Tageszeitungen hatten auf die Vorstellung hingewiesen. Kleine Opernpreise! Ich vermute, daß der Direktor, Geheimrat Staegemann, eine Stichprobe auf die Zugkraft des Werkes machen wollte, um von dieser seine Entschließungen für die kommende Saison abhängig zu machen. Das Publikum hat die Probe glänzend bestanden, und es wird zweifellos in der kommenden Saison durch Wiederholungen der tauridischen Iphigenie, und hoffen wir's, auch durch einen Cyklus der übrigen 4 Meisterwerke Glucks: der aulidischen Iphigenie in Richard Wagners, der Armida in Schlars Neubearbeitung, sowie des Orpheus und der Alceste belohnt werden. Vor der Iphigenienaufführung bangte mir, ganz offen eingestanden, ob das Theater wohl gut besucht sein würde, aber nach diesem Erfolge fürchte ich nichts mehr, hoffe ich alles. Die Zeit für Gluck ist wiedergekommen, und sein eignes stolzes Wort wird sich bewahrheiten: »Alceste wird nicht bloß heute gefallen: es gibt keine Zeitstunde für sie, sie wird nach zweihundert Jahren ebenso gefallen, denn ich habe sie auf die Grundlage der Natur gestellt, die niemals der Mode unterworfen ist.« Was aber bewunderte das Leipziger Publikum am 1. Juli 1904 an Gluck? Diese Frage soll uns die folgende Besprechung der Aufführung beantworten; ich werde dabei, der Situation angemessen, die Aufführung als eine Première behandeln und daher weniger die Ausführenden, als vielmehr in der Hauptsache das herrliche Werk selbst besprechen.

[1]) Der Berührungspunkte sind nicht wenige. Beide Werke beschließen die Laufbahn ihrer Meister, sie liegen ziemlich genau ein Jahrhundert auseinander (1779—1882); die Komponisten treten in diesen Werken mit einer zwingenden, jeden Widerspruch zermalmenden Bestimmtheit und Kraft auf; die gemeinsame Signatur dieser beiden Werke ist eine wahrhaft heilige Weihe.

Lose Blätter.

Beethovens Klaviersonate Op. 54.

Von Dr. Wilh. Caspari.

Beethovens letzte Klaviersonaten mußten, um sich ein Publikum zu gewinnen, erst auf einen H. von Bülow warten. Von den früheren wurden manche mit ihrem Erscheinen schon beliebt, andere doch in verhältnismäßig kurzer Zeit. Noch immer aber haben die Rezensenten Anlaß, von »selten zu Gehör gebracht«, »wenig gespielt«, »nicht zu den bekannten Sonaten gehörig« einiges verlauten zu lassen. So steht es sicherlich mit Op. 54. Darüber zucken erklärte Beethoven-Verehrer und -Fahnenträger die Achseln.

A. B. Marx (Bd. II. S. 190) redet von »seltsam eigenwilliger Laune, fast eigensinnig und ärgerlich«. Manche Schriftsteller verraten sich eben dadurch, wenn sie ja möglichst wenig sagen möchten.

Wasiliewsky (S. 346) erledigt das Opus mit zwei Zeilen; man vergleiche ferner *Germer* in den Vorbemerkungen zu seiner akademischen Ausgabe. *Reinecke* weiß nicht viel mehr als »ein energisches, imitatorisches Motiv« zu beobachten (S. 70).

In früheren Zeiten hätte man eine so unbequeme Hinterlassenschaft für unecht erklärt. Heute — kann man sie wenigstens verschweigen. Allerdings wird es dabei bleiben müssen: ein Kind der Laune ist diese Sonate. Ob aber die Hörer es sind, an welchen die Laune gekühlt wird? Versuchen wir vielmehr, die Laune zu teilen, die aus ihr spricht. So werden wir uns dem rechten Verständnis der Sonate nähern. Ist Musik Mitteilung von Gefühlen, so heißt dies ja nicht Unmögliches verlangt. Beethoven hat sonst seine Befähigung nachgewiesen, Gefühle mitzuteilen.

Freilich, in welchen Gefühlen er sich ergeht, das scheint gerade in dieser Sonate nicht ausgemacht. *Marx* sieht ihn (im 2. Teil): »und so braust er darauf hin, wie ein Reiter mit derbem Schenkelschluß den störrigen Gaul drückt und wirft und treibt«. Wenn *Marx* hier nicht durch eine zu Op. 31, 2 3. Teil gehörige Anekdote beeinflußt ist, so besteht seine Meinung doch die Probe nicht. Dieses Finale ist eines von den »laufenden« (4., 7. Sinf.; Op. 10, 2; 26; 27, 1), und zwar ohne Stockungen, ohne Malheur läuft es ab. Gewiß eine beschwerliche und eilige Sache; wir sind aber ganz wohlgemut dabei. Auch auf einem störrischen Gaul? Da wäre Willen gegen Willen gesetzt. Reizbarkeit, Auf-

regung, Leidenschaft mußte erwachen. Hier aber, obwohl beständig in Atem gehalten, bricht die Kraft doch nicht zusammen. Jäh bricht das Finale ab. Das ist aber der eigne Entschluß: »Mag nicht mehr. Genug ist's.« Die Bezeichnung Finale wurde jedenfalls mit Recht — nachträglich — beigefügt.

Aber welchen Charakter hat der vorausgegangene Teil? Erstes Allegro, langsamer Satz, oder Minuetto? Beethoven schreibt: in tempo d'un Minuetto. Die Absicht liegt zu Tage: weit von dem abzurücken, was man herkömmlich unter Minuetto verstand. Nur das ungefähre Zeitmaß desselben ist geblieben. So steht doch das Wort Minuetto nicht ganz verirrt in jener Bezeichnung. Vorsichtig werden wir über sie zu urteilen haben: Als Beethoven diesen ersten Teil entwarf, ging er allerdings von dem traditionellen Minuetto aus. Er schrieb eine Sonate ohne 1. und 2. Teil. Haben doch Op. 26, oder 27, 2 keinen 1. Teil; Op. 14, 1 (vielleicht auch 78, aber nicht 53) entbehrt den 2. Teil, Op. 10, 1; 81 den 3. Teil, Op. 90 den 3. und 4. Teil. Das nach inneren Grundgedanken verfahrende Genie kann an dieser Suitengestalt keinen Teil als unumgänglich anerkennen. Sogar 2 Teile auf einmal setzt es unter Umständen ab.

Allein den Eindruck eines Torsos macht Op. 54 schon wegen der freien Gestaltung jenes aus dem Minuetto gebildeten nunmehrigen ersten Teiles nicht. Nicht nur das Trio ging über Bord, er hält sich überhaupt nicht an die überlieferten Maße. Dagegen sind zwei hervorstechende Unterbrechungen in Triolenbewegung gebildet. Die erstere derselben wird sogleich in einer andern Tonart wiederholt und erreicht so beträchtliche Ausdehnung. Wie derselbe Gedanke zum zweiten Mal eine Unterbrechung herbeiführt, werden ihm sehr bald Grenzen gesteckt. Gegen Schluß endlich tritt unter »tempo primo« noch im Hintergrunde der unbeirrten Minuettomelodie ein dumpfes Echo dieser Triolen auf, das wie von weitem an die längere wie an die kürzere Eruption erinnern mag.

Allein diese Eruptionen are weder Leidenschaft, noch Begeisterung, Hybris, Fanatismus, noch irgend einen Affekt aus den Tiefen der Seele. Das geht schon aus der Art hervor, wie sie allgemach abflauen, wie namentlich die zweite sichtlich sich selbst temperiert. Sie sind, kurz gesagt, weiter nichts als ein homerisches Gelächter. Auch Chopin bringt eine auffallend ähnliche Stelle in einem Scherzo (Op. 39), die nur als éclat de rire verstanden werden kann. Wie war im Gelächter Beethovens Löwenstimme seinen Genossen unvergeßlich! Er hat auch diese Stelle als Gelächter gedacht. Doch ist er es, welcher lacht, und wir mit ihm, die von Herzen in seinem Geiste, so wie er, lachen sollen. Jeder möchte lachen für zwanzig. An die Naturlaute des Lachens lehnen sich die Noten, die Beethoven geschrieben hat, in gewissen Grenzen an. Es ist einer von den Grenzfällen, in welchen sich die Klassiker der deutschen Musik berechtigt fanden, Sinneswahrnehmungen in Klängen nachzubilden (Näheres in »Gegenstand und Wirkung der Tonkunst usw.,« Erlanger Dissertation 1903). Wir dürfen nicht vergessen, daß wir auf Minuettoboden stehen. Aus dieser Gegend der Suitenform sind hochdramatische Konflikte verbannt. Kein Kampf um Sieg und Unterwerfung, auf Tod und Leben. Die Gefühle, welche ins Minuetto verwiesen werden, stammen aus kleinen Ursachen. Alles bestätigt demnach, daß die Triolen lachen. Aber worüber?

Suchen wir, weil das am nächsten liegt, den Anlaß im Vorhergehenden, so gibt sich dies jedoch nicht heiter, nicht animiert. Den Rhythmus eines höfischen, manchmal steifen Tanzes hält es ein, beginnt sogleich mit Wiederholungen der kaum erklungenen Phrase, erlangt sodann ein wenig Fluß und Ausdehnung, kommt aber, wie die Schlußakkorde konstatieren, nicht einmal bis in die nächstverwandte Tonart. Es geht hier nicht originell, nicht interessant zu. Verzierungen, welche in wachsendem Reichtum bis zur völligen Überladung aufgeboten werden, bessern es auch nicht. Verziert, ist das Stück durch sie auch geziert worden, und vor allem die Kurzatmigkeit der Entwicklung können sie kaum verschleiern, geschweige beheben: ein oder zwei Takte, dann wieder Generalpause u. s. f. Hier wird Musik gemacht, nur damit eben etwas zu hören ist. Wie anderswo geredet wird, nur damit eben geredet ist; etwas getan wird, damit nicht gesagt werden kann, es geschehe nichts, — kurz, das Reich des Scheins, welches in so ausgedehntem Maße die Beziehungen zwischen Menschen beherrscht, kennt jeder von uns aus eigener Erfahrung. Nachdem die Umstände sind, unter welchen wir es im Einzelfalle durchschauen, fällt der Ton unseres Urteils aus. Trifft uns der Trug empfindlich, so sind wir entrüstet, ja verzweifelt; wenn nicht, werden wir ihn von der heiteren Seite zu nehmen geneigt sein. Namentlich der geschäftliche und der gesellige Verkehr bieten viel Stoff der Erheiterung für den, der sich nicht, oder nicht mehr blenden läßt. Läßt er einmal den Hang zur Satire gewähren, so wird er sich mit Vergnügen auf alles gespreizte, gezierte, auf den schönen Eindruck berechnete, im Grunde aber hohle und direkt ennuyante Wesen stürzen, vielleicht auch es ironisch nachahmen, übertreiben und sich dabei amüsieren.

Ist also die Stimmung, in welcher der 1. Teil gehalten ist, die satirische, so kann vielleicht, da doch einmal das Wort Minuetto gefallen ist, der Gegenstand der Satire noch schärfer begrenzt werden als: der gute Ton auf dem Gebiete des geselligen Lebens. Vermutungsweise wenigstens. Ist doch jeder temperamentvolle Jungbursch dafür zu haben, das Lächerliche und Nichtige konventionellen Wesens zu enthüllen. Ein urkräftiges Vergnügen, möglichst derb dagegen zu verstoßen und dabei zu wissen, daß die Natur sogar auf unserer Seite steht. Man weidet sich an der angerichteten, mehr oder minder echten Verlegenheit. Ist dies die Stimmung des 1. Teils, so fügt es sich besonders schön, wie mit vielem Drücken und Probieren, nachdem die erste Eruption vorübergezogen ist, ihrer Tollheit entronnen und die säuberliche Bahn wieder gefunden wird. Wie oft muß es doch einen Mann nach Durchbrechungen der Tanzmeisterschranken gelüstet haben, der einmal in einen trumeau spuckt, weil er ihn, wie er sich entschuldigt, für ein geöffnetes Fenster gehalten, der oft und über die Grenzen des Erlaubten hinaus nichtsahnende Leute mystifizierte und sich an den daraus entstandenen Mißverständnissen ergötzte, der sich gelegentlich in leidenschaftlichen Deklamationen gegen alles konventionelle Wesen, wie alles geschichtlich Überkommene überhaupt bis in Revolutionsbegeisterung ereiferte, dessen zeitlebens impulsive Natur ihn um die Gelegenheit brachte, Goethe näher zu kommen. — Und der Künstler kann doch von Berufswegen den Soiréen und Assembléen der feinen Welt nicht fern bleiben. Aber er hält sich schadlos, er, »der Generalissimus in Donner und Blitz«, wie er sich mit Rücksicht auf sein Temperament bezeichnet hat. Halb den Ärger, halb das Bewußtsein der Überlegenheit hören wir aus seinem Gelächter in Triolen heraus. War uns bisher Unbehagen und Langeweile nahegestanden, jetzt lachen wir innerlich im Wetteifer mit Beethoven. So kommt man leichter über die Schattenseite hinweg, als wenn sich die Abneigung zur Unentschlossenheit verdichtet: »Seit ein paar

Jahren hörte ein stilleres, ruhigeres Leben bei mir auf, und ich werde mit Gewalt in das Weltleben gezogen; noch habe ich kein Resultat dafür gefaßt und vielleicht eher dawider —« (Briefe I S. 687). Dürfen wir aus den »Paar Jahren« 6 oder 7 machen, so kommen wir von dem Datum 1810 rückwärts gerade in die Entstehungszeit dieser Sonate. Ausgearbeitet wurde sie gleichzeitig mit den ersten Nummern das Fidelio, welche das Thema oberflächlichen Verkehrs ja auch, allerdings liebenswürdiger behandeln. Das reifere Mannesalter ist in der Lage, den Schein im gesellschaftlichen Leben zu durchschauen nicht nur, sondern auch in gelassener Heiterkeit zu ertragen. Die neuere Literatur behandelt den Konflikt zwischen Konvention und persönlicher Selbständigkeit meist mit sittlichem Pathos. Aber daß dieser Zustand eine satirische Behandlung auch wert ist, ist ebenso wahr, wie daß er für sie nicht zu heilig ist.

Noch soll daneben wenigstens die andere Vermutung gestellt werden, daß die Satire Beethovens an den täglichen Geschäften entbrannte. Zwar für die Schwere des Kampfes ums Dasein ist der Teil nicht ernst genug. »Hätte er das sorglose Temperament Mozarts besessen, er wäre leichter über die Misere des Daseins hinweggekommen« (Wasiliewsky II, 142). Aber es gibt dort doch auch viel geisttötenden Formalismus, gegen den sich das Genie aufbäumt, wenn es durch ihn gestört wird. Und gewiß, wenn der Humor vorhält, kann es ihn hinweg lachen. »Nie weiß er, wieviel er bedarf und wieviel er bingibt. So sehr ihn sein Humor vor der Welt warnt und davon wegtreibt, so gibt ihn doch in vielen Fällen die Unschuld des Gemütes bösen Streichen preis. Er hat mit seinem Lose durch bittere Erfahrungen hindurch müssen.« Von diesen Worten Dr. Weißenbachs paßt offenbar vieles, nämlich wenn man das elegische Element in Abzug bringt, auf unsre Sonate. Vergl. auch die Erzählung, wie Beethoven als Anfänger sich wünschte, so souverän über den Geschäften zu stehen wie Goethe und Händel. Damals nun erhielt er eine Zurechtweisung, wegen welcher er uns sicherlich gedauert hat. Aber sein Wunsch änderte sich nicht. Man spiele den langen Seufzer der Erleichterung, dem lästigen Zwang zu entrinnen, mit welchem der erste Teil schließt, und halte dazu die Briefstelle »Nun wäre das saure Geschäft vollendet. Es sollte nur ein Magazin der Kunst in der Welt sein, wo der Künstler seine Kunstwerke nur hinzugeben hätte, um zu nehmen, was er braucht; so muß man noch ein halber Handelsmann dabei sein, und wie findet man sich darein — du lieber Gott — das nenne ich noch einmal sauer« (Was. II, 98f.). Oder er jammert über Breitkopfs Druckfehler in grotesker Hyperbel: »Sie sind selbst ein einziger Fehler« . . . fährt aber ironisch fort: »Sie sind bey mir doch hochgeschätzt, das ist ja der Gebrauch bei den Menschen, daß man sie, weil sie nicht noch größere Fehler gemacht haben, schätzt« (Thayer III, 166f. aus d. Jahr 1811). Dazu die Gelassenheit: »man muß nicht so göttlich seyn wollen, etwas hier oder da in seinen (Gottes) Schöpfungen zu verbessern« (1809, Briefe II, 39f.) Diesen Satz auszusprechen, ist dem Choleriker wohl sauer geworden. Mit Humor wird er ihn sich abgekämpft haben.

Allenfalls hat also auch die andere Vermutung etwas für sich, daß die Satire eine Reaktion des Gemütes auf den Kleinigkeitskram in Künstlers Erdenwallen ist. Aber ob nun dies, oder gesellschaftliche Zustände dazu gereizt haben, derb ist die Satire, nicht höflich; und wer sie nicht versteht, über den lacht sich der Meister wiederum eins.

Indes stellt er diejenigen doch auch zufrieden, die seiner Laune nicht folgen können. Hat er seine ratlosen Verehrer geahnt? Seine Energie ist es, die durch die vorausgegangenen Plänkeleien erst frei geworden ist. Er kritisiert nicht nur, er leistet nunmehr von sich aus etwas.

Auch sonst geschieht es, daß eine gegen ihre Neigung zurückgehaltene Kraft gewaltsam auf Betätigung dringt. Die mühseligste, selbstverleugnende, ruhmlose Arbeit ist ihr willkommen, sofern die bloße Betätigung schon etwas Befriedigendes hat.

Einer solchen Arbeit, die höchste Aufmerksamkeit erfordert, und trotz allseitiger Anspannung nicht großartige Erfolge in Aussicht stellen kann, stellt uns der zweite Teil gegenüber. Auch die Neigung drängte nicht zu ihr. Sie ist ziemlich trocken. Es handelt sich nicht um etwas Bedeutendes. Schon die Tatsache muß es uns lehren, daß der langwierige Satz von einem Thema bestritten wird, wenn wir von der in Gegenbewegung gehaltenen Antwort, z. B. Takt 9ff., absehen. Während das Thema in gebrochenen Sexten aufwärts zieht, ist das Ohr im Zweifel, ob es die höheren oder die tieferen Töne dieses Ganges zur führenden Melodie verbinden soll; indem es keine von beiden Möglichkeiten abweisen kann, pendelt der Schwerpunkt gewissermaßen von Note zu Note auf und ab. Es ist, als sollte etwas mit großer Kunst im Gleichgewicht gehalten werden, das nur durch ungeteilte Sorgfalt und Treue zu retten ist. Wir haben den Eindruck, einer difficilen Aufgabe gegenüber zu stehen. Freilich offenbart sich gerade an einer verhältnismäßig undankbaren Aufgabe die Meisterschaft um so deutlicher, gepaart mit sittlicher Würde, so daß gegen Ende dieses zweiten Satzes gerechter Stolz hervorbricht; auch entfaltet große Könnerschaft sogar unter widrigen Verhältnissen einen gewissen Glanz. Man braucht nur an die Caprice zu denken, in welcher »die Wut über den verlorenen Groschen« austobt. Offenbar ist die Einwirkung der Situation auf das Gemüt in beiden Stücken sehr verwandt, die unliebsamen Anforderungen werden mit Humor aufgenommen, aber zugleich wird ihnen pflichtgemäß genügt. Diese Mischung von Ernst in der Sache und leichtem Mute in der Auffassung beherrscht ein Wort aus dem Jahre 1814: »es ist beinahe kein Stück, woran ich nicht hier und da meiner jetzigen Unzufriedenheit einige Zufriedenheit hätte anflicken müssen. Das ist aber ein großer Unterschied zwischen dem Falle, sich dem freien Nachdenken oder der Begeisterung überlassen zu können« (Br. I, 105). Aus dem Skizzenbuche dieser Sonate veröffentlichte *Nottebohm*, allerdings aus anderem Zusammenhange, die Selbstkritik, die zwar melancholisch anhebt (2. Beethoveniana, S. 446): »Finale immer simpler — alle Klaviermusik ebenfalls — Gott weiß es — warum auf mich noch meine Klaviermusik immer den schlechtesten Eindruck [macht]«, aber sogleich blitzt eine kleine, tröstliche Bosheit nach: »besonders wenn sie schlecht gespielt wird.«

Auch in diesem Teile der Sonate wird es nicht ganz dunkel bleiben, welche Art unfruchtbarer Arbeit den Tonsetzer zu ihm angeregt hat. Denn die Arbeit des Musikers hat die technische, und die lehrhafte Seite ja auch.

»Wenn Beethoven mir Lection gab, war er, ich möchte sagen, gegen seine Natur, auffallend geduldig.« Diese Angabe stammt von Ries (Wasil. I, 308). Sie stellt fest, was oben die sittliche Würde des Menschen genannt wurde. Aber sie paart sich richtig mit scherzhafter Einkleidung: »Eigensinnig sind Sie aber doch! — Hätten Sie die Passage verfehlt, so würde ich Ihnen nie eine Lection mehr gegeben haben« (ebenda S. 310).

Will man diese Drohung ernst nehmen, so ist es doch jedenfalls eine scherzhafte Verwendung, die sich Homer gefallen lassen muß:

»Nicht die Sänger sind des zu beschuldigen, sondern allein Zeus, [Welcher die Meister der Kunst nach seinem Gefallen begeistert]« Od. I, 348; B.'s »Brevier« S. 18.

Diese Stelle könnte nach einer mühseligen Fidelioprobe recht beruhigend gewirkt haben. Denn »bin ganz heiser von Fluchen und (sic!) Stampfen« schreibt er ein andermal (Br. I, 310).

Ebenfalls in die Lehrtätigkeit ist das Wort verwiesen, das ich nicht für apokryph halten möchte, weil keine Tendenz zu Tage tritt, und weil der Berichterstatter durch Beibringung dieser nnd ähnlicher Aussprüche das Ansehen seiner Veröffentlichung allein stützen konnte: »Vor der Hand heißt's also in einen sauren Apfel beißen, und mit dem langweiligen Pas de deux sich abstrapazieren« (Seyfried, S. 168). Ist das nicht wie auf unser Finale gemünzt? Hierzu — kurz vorher —: »Kann mir nicht helfen: so ein zweibeiniges Skelet gemahnt mich an die saft- und kraftlose Wassersuppe an Quatemberfasten.« Zu diesen teilweise temperamentvollen Aussprüchen kommt dann noch der »Erzhund« und andere Liebenswürdigkeiten über einen zu andern Zeiten devotest gefeierten Schüler, dessen Unterricht nach Thayer II, S. 328 f. 1803/4 begonnen hat. Wir werden Beethoven doch zubilligen müssen, daß seine unglückliche Vorliebe für Witze hier mitgespielt hat. Es war nicht alles so bös gemeint. Wir wollen nur feststellen, daß Beethoven seine Lehrtätigkeit ernst und voll auffaßte, daß sie ihm nicht zusagte — hat er doch keine Schule hinterlassen — und daß er sich dann oft mit einer scherzhaften Wendung darüber hinweghalf.

Einem Mosaikarbeiter müßte ähnlich zu Mute sein, wie dies Finale gestimmt ist, aber — er hat Zeit. So auch die Kompositionslehre, auch wohl der praktische Musikunterricht. Aber einer andern Arbeit hat Beethoven mit ebensoviel Selbstverleugnung und Unermüdlichkeit obgelegen, die, soll sie gedeihen, bis an die Grenze der Angegriffenheit uns ganz beschäftigt; die so lange in Atem hält, bis wir müde und matt werden — die Fingerübungen! Nicht ist das Finale eine solche Fingerübung, aber wir bezeichnen es als einen geistreichen Essay über die psychischen Begleiterscheinungen des Fingerübens in erster Linie. Diese mühselige, alles eher als gemächliche Beschäftigung, der kein naher Lohn winkt, war für Beethoven der Typus, das Modell, an dem er studierte, um die begleitenden Gefühlsregungen zu beobachten, — Beobachtungen, die er zu dem launigen Tonwerk gesammelt hat. Seine »Tretmühle« hat wohl jeder, ein Geschäft, das er ohne Neigung übernimmt, darin er sich aber reichlich zu plagen hat. Es kann nichts näher liegen, als für Beethovens Tretmühle die rein technische Arbeit im Unterschied von der rein ästhetischen Seite seines Schaffens zu halten. Wohl dem, der wenn er auch keine Lust dazu hat, doch noch dabei ganz lustig bleibt. Gute Laune beherrscht das Finale, trotz nichtssagendem Thema, trotz anstrengender Länge (Wiederholungen unerläßlich). Aber die gute Laune will sich nicht verderben lassen. »Lieber Holz hacken, als noch länger . . .« so sprach sie gleichsam am Ende des ersten Teils. Mit der geringsten Abwechslung war sie darum zufrieden. Die ehrliche Arbeit, wenn sie nur in Freiheit geschieht, tut wohl. Und wenn es auch scharfe Arbeit ist, immerhin. Das Finale wird gegen Ende sogar ein bischen nervös. Doch das gibt sich wieder: Man hört eben auf, wenn's genug ist. Mit Worten hat Beethoven, was ihn hier beseelte, und er uns mitteilen möchte, ausgesprochen etwa als »die große Auszeichnung eines vorzüglichen Mannes: Beharrlichkeit in widrigen Zufällen« (Br. S. 107; v. Jahr 1816). Stellen wir hierzu noch: »denn Beethoven kann schreiben, Gott sei Dank, sonst freilich nichts in der Welt« (v. Jahr 1822), so ist der hohe sittliche Gedanke berührt, der im Hintergrund dieses Aufwandes von Energie, wie auch von Laune steht.

Dieser Auffassung des Kunstwerkes muß ich es nun überlassen, sich selber Freunde zu werben und der Sonate auch. Ein Unrecht und ein nicht rühmlicher Fehler ist es, die Sonate weiterhin zu ignorieren oder abzulehnen. Man muß einfach die Ironisierungen, die hyperbolische Auffassung von Lächerlichkeiten, und die sonstigen kleinen Bosheiten gelten lassen, wie sie der Komponist hingestellt hat, dann wäre die ganze Untersuchung nie nötig geworden. Das satirisch-humoristische Kabinetstückchen wird vermöge seines Eifers für natürliches Wesen, vermöge der ihm innewohnenden Gesundheit so gut Liebhaber um sich scharen, wie die heutigen Lieblingssonaten. Von Op. 54 wird man aufstehen, angeregt nnd erfrischt, wie wenn man eine Nummer »Fliegende Blätter« gelesen. Ein klein wenig ist die erste Hälfte mit »Simplizissimus« vermischt.

Das erste Berliner »zweite Opernhaus«.

Von Rud. Fiege.

So darf man das Königsstädtische Theater wohl nennen, das am 4. August seinen 80. Geburtstag würde feiern können, wenn es nicht bereits 1851 zu bestehen aufgehört hätte. Auf seiner Bühne gab man zum ersten Male in Berlin Opern außerhalb der Königlichen Theater.

Es wurde mir vor Jahren ein sehr seltenes Büchlein übergeben, das nicht einmal die königliche Bibliothek besitzt, das »Repertorium« nämlich des Privattheaters in Rede von 1824, und ihm entnehme ich die mancherlei interessanten Mitteilnngen dieses Artikels. Als Herausgeber des Werkchens zeichnen Seidel, »Souffleur« des Schauspiels und Wolf, »Souffleur« der Oper.

Viele Jahre hindurch war das Königsstädtische Theater das einzige neben den beiden königlichen. Die Lust am Theaterspiel und am Theaterspielen bekundete sich bei den Berlinern seit lange in der Gründung einer Anzahl von Liebhaberbühnen, von denen die Concordia, Urania und Thalia als Ausbildungsstätten mancher bekannten Bühnenkünstler eine Bedeutung erlangten. Was auf der königlichen Bühne erschien, war nur wenig nach dem Geschmack der großen Menge. Als daher der Dichter Julius v. Voß, welcher schon seit lange auf die Gründung eines Volkstheaters drang, das Lokalstück »Der Stralauer Fischzug« geschrieben hatte, beeilte sich der Generalintendant Graf von Brühl, es am Fischzugstage, dem 24. August 1821, im Königlichen Opernhause aufzuführen, und es hatte großen Zulauf. Zwei Monat vorher war das neuerbaute Schauspielhaus mit dem »Freischütz« eröffnet worden. Gern, der im Freischütz den Eremiten sang, gab im Fischzug den »Onkel aus der Pfeifenbude«, Wauer, der Sänger des Erbförsters Kuno trat als »ein Sattler« auf, Mlle. Reinwald, die Brautjungfer — man ließ damals noch nicht der Vorschrift C. M. v. Webers entgegen den Jungfernkranz von drei Solistinnen ausführen — erschien als »blinde Sängerin«. — Der Erfolg des Volksstückes scheint dazu beigetragen zu haben, daß

in den maßgebenden Kreisen die Abneigung gegen die Errichtung eines Privattheaters schwand. Schon ein Jahr später erhielt der Kriegskommissar Friedrich Cerf, der sich als Armeelieferant in den Befreiungskriegen Verdienste erworben hatte, vom Könige die Erlaubnis zur Leitung eines Theaters in der Königsstadt. Es sollten aber weder große Opern noch große Schauspiele dort gegeben werden, und aus dem Gebiete der Spieloper, des Melodramas und der Posse war nur das aufzuführen gestattet, was auf den beiden königlichen Bühnen nicht erschien. Auch durfte kein Mitglied der königlichen Theater bei etwaigem Abgange früher als nach zwei Jahren bei der Königsstadt angestellt werden. — Allzu genau scheint es mit der Aufrechthaltung dieser Forderungen nicht genommen worden zu sein, da wir einige der noch zu nennenden Opern auch auf dem damaligen Spielplane des Opernhauses finden. Man mag wohl, wie es auch jetzt von Privatbühnen noch geschieht, für einzelne Aufführungen sonst verbotener Werke die Erlaubnis der Generalintendanz nachgesucht haben.

Am 4. August 1824 wurde das erste Privattheater Berlins in der Königsstadt und zwar auf dem Alexanderplatze eröffnet. Auf den 3. August fiel des Königs Geburtstag, an dem man auf einen starken Besuch, namentlich auf eine Teilnahme aus Hof- und Beamtenkreisen nicht rechnen konnte. So gestaltete sich die Eröffnungsvorstellung zu einer nachträglichen Geburtstagsfeier des Landesherrn, und Demoiselle Caroline Bauer sagte in ihrem Prologe: »Wir mußten gestern schweigen, konnten nicht dem Landesvater unsre Liebe zeigen. So tu ich's jetzt, wozu das Herz mich treibt und rufe: Es lebe lang mein königlicher Herr! Hoch lebe Friedrich Wilhelm der Gerechte!« Musik erklang schon am ersten Abende im neuen Theater, nämlich eine Beethovensche »Fest-Sinfonie« (doch wahrscheinlich eine der Ouvertüren) und am Schluß Haydns »Ochsenmenuett«. Dazwischen lag das Lustspiel »Der Freund in der Not«. Das Haydnsche Stück erscheint noch 15 mal im Repertorium von 1824. — Am 10. August wurde ein »Quintett-Konzert für Blasinstrumente«, ein Spohrsches Violinkonzert und Mozarts Singspiel »Der Schauspieldirektor« ausgeführt. Das Geigenkonzert spielte Hubert Ries, ein Schüler Spohrs, der 1836 königlicher Konzertmeister wurde. Man schwärmte in jenen Tagen noch sehr für Rossini, dessen Opern bereits bis auf den Tell bekannt waren. Und so fanden denn außer dem Barbier — der schon 1822 im Opernhause erschien — die Italienerin in Algier, die Diebische Elster usw. neben den Volksstücken Fest der Handwerker, Reise auf gemeinschaftliche Kosten, Wiener in Berlin usw. sorgsame Pflege und zogen jahrelang die Berliner mächtig an. Einer der fleißigsten Besucher des »Königsstädtischen« war der König.

Wir finden in dem Repertorium bis Ende 1824 noch mancherlei Musikwerke. Am 13. August gab man Cimarosas Heimliche Ehe, am 19. August ein »Vokalkonzert von vier Männerstimmen«, ein »Vokalterzett« und eine Arie, dazu das oft aufgeführte Stück: »Abentheuer in der Pohlnischen Schenke«. Am 23. ist zum ersten Male Dittersdorfs komische Oper »Der Apotheker und der Doktor« angezeigt. Bis zum 29. September erscheint dann nichts Neues auf musikalischem Gebiete, da aber gibt es eine »Scene und Arie von Rossini« — vielleicht der Rosina Una voce poco fà — und »Barkerole«, dann wieder das Ochsenmenuett. Unter dem 7. Oktober aber ist zu lesen: »Die diebische Elster, oder Die Magd von Palaisan« und das war die erste Rossinische Oper am Alexanderplatze. Sie wurde am folgenden Tage wiederholt, erscheint dann jedoch nur noch am 17. Oktober und 14. November im Spielplane. Nahm die königliche Oper das Werk für sich in Anspruch? Sie gab es jedenfalls zum ersten Male am Sylvesterabende desselben Jahres unter der Bezeichnung »Heroisches Singspiel«. Am 19. Oktober fand die Erstaufführung der Oper Boieldieus »Der umgeworfene Kutschwagen« statt, am 3. November die des Dittersdorfschen »Hieronimus Knicker« und am 3. Dezember die des Schenkschen »Dorfbarbier«.

Die beiden »Souflenre« scheinen das Verzeichnis der Orchestermitglieder nicht genau angefertigt zu haben. Sie verzeichnen im ganzen nur 29 Musiker, und ihnen zufolge hätte das Quartett aus 5 ersten und 3 zweiten Violinen, 2 Bratschen, 3 Violoncellen und 1 Kontrabaß bestanden. Das ist doch unwahrscheinlich. Auch der ständige Chor, 10 Männer- und 10 Frauenstimmen, erscheint viel zu schwach. Allerdings wurden auch Extrachoristen eingestellt. Wenn sich unter dem Solopersonale viele bekannte Schauspieler und recht wenig bekannte Sänger befinden, so erklärt sich das daraus, daß die Schauspieler früher auch gleichzeitig in der Oper tätig sein mußten, wie wir denn auch bis auf die neuste Zeit Sänger im Schauspiel tätig finden. (So war Basse, der erste Berliner Beckmesser, [1870] hauptsächlich im Schauspiel tätig, wie ja auch Ed. Devrient, der erste Sänger des Jesus in der Matthäuspassion [1829], dem Schauspielhause angehörte.) Als Baßbuffo ist Spitzeder verzeichnet, als Baß ferner Genée, als Sängerin Demoiselle Cath. Eunicke, eine Schwester des ersten Freischütz-Ännchens. Erste Sängerin scheint anfangs die Gattin des Theatersekretärs Baron v. Biedenfeld gewesen zu sein.

Die Glanzzeit des neuen Theaters begann mit Henriette Sontags Eintritt im Jahre 1825. Italienische und französische Opern wurden von deutschen Sängern in deutscher Sprache aufgeführt — zuletzt unter F. Gläser, dem Komponisten von »Des Adlers Horst«, der dann 1842 nach Kopenhagen ging — darunter »Tell«, »Jüdin«, »Maskenball«, »Norma«, »Lucrezia Borgia«. Von 1840 an traten fremdländische Sänger in italienischer Sprache auf, wie die Pasta, Fodor, Viardot-Garcia, Alboni, neben ihnen die Sänger Rubini, Pellegrini u. a. Als nun aber im Jahre 1848 die Posse mit dem politischen Couplet auf die Königsstädtische Bühne gelangte — mit der italienischen Oper ging es nicht recht mehr — da zog sich der Hof zurück, und nur noch kurze Zeit blieb die bisherige Gunst der Bevölkerung dem Theater erhalten. Am 30. Juni 1851 fand als letzte Vorstellung in demselben »Preziosa« statt.

Am Alexanderplatze verschwand das Theater, aber nicht weit davon, in der Münzstraße, erstand 1859 ein neues, das »Viktoria-Theater«, von Rudolf Cerf, dem Sohne, gegründet. Hier erlebte die italienische Oper wieder eine kurze Glanzzeit. Als letztes italienisches Werk hatte man neun Jahr zuvor Lucia gegeben. Im neuen Hause war Il barbiere gestattet, und mit der Artôt, deren Stern hier aufging, wurde er an 18 aufeinander folgenden Abenden aufgeführt.

Das Viktoria-Theater mit seiner Doppelbühne — auch einen großen, prächtigen Garten besaß es — wurde 1890 geschlossen, 1891 niedergerissen, und eine Straße zieht sich über die Stätte des ehemaligen Theaters und des Gartens dahin.

Ein zweiter Hans Sachs.

Mit dieser Überschrift finde ich bei der Durchsicht von Familien-Papieren das Manuskript einer von *R. Müldner* verfaßten biographischen Skizze meines Großvaters *Johannes Weinrich.* In welchem Jahre dieser Artikel geschrieben wurde, und ob er Abdruck gefunden hat, das ist nicht angegeben; aus dem Inhalte läßt sich aber ersehen, daß die Abfassung des Artikels mehrere Jahrzente zurückliegt. Er lautet folgendermaßen:

Vor kurzem brachte mich die Bahn nach Heiligenstadt, der Hauptstadt des früher kurmainzischen, seit 1803 — die kurze Periode der westfälischen Herrschaft abgerechnet — preußischen Fürstentums Eichsfeld. Ich habe immer gern in Heiligenstadt verweilt. Dies Geständnis wird manchem sonderbar klingen, der das als rauh und ungastlich verschrieene Eichsfeld nur seinem Rufe nach kennt. Allein es geht dem Eichsfelde wie manchem Menschen: es ist besser, als sein Ruf.

Am Morgen nach meiner Ankunft preßte ich einen meiner Heiligenstädter Bekannten — einen der Väter der Stadt — zu einem Spaziergange nach dem eine Viertelstunde in südlicher Richtung belegenen Iberge und fand mich durch eine prächtige Aussicht für die Mühe des Bergsteigens reichlich belohnt.

Zu unsern Füßen liegt Heiligenstadt im schönen, von den nach Witzenhausen, Göttingen und Ershausen führenden Chausseen, die sich gleich einem silbernen Bande durch das frische Grün der Wiesen und die gelblichen Getreidefelder schlängeln, durchschnittenen Leinetal.

Im Norden erblicken wir die drei Gleichen, im Westen die kugelförmige Kuppe des Rusteberges, auf dem früher die kurmainzischen Vizedome ihren Sitz hatten, und darüber hinaus dringt das Auge in die Kette der Wesergebirge. Die Aussicht nach dem Meißner und dem alten Schlosse Hanstein ist durch die Elisabethöhe, den westlichen Vorsprung des Iberges, verdeckt.

Zur Rechten erhebt der unbewaldete Dün, der in seiner östlichen Fortsetzung das Plateau des Eichsfeldes mit der Hainleite verbindet, sein kahles ehrwürdiges Haupt, während sich im Norden, die Aussicht schließend, von bläulichem Duft umzogen, die Kette des Harzgebirges dahinzieht. Bei klarem Wetter vermag man nicht nur den Brocken, sondern auch das Brockenhaus mit unbewaffnetem Auge zu erkennen.

Die Ibergsanlagen sind die Schöpfung eines originellen Geistes, des Schuhmachers Johannes Weinrich, eines Mannes, der es wohl verdient, daß wir einen Augenblick bei ihm verweilen.

Johannes Weinrich ward am 15. März 1793 zu Uder bei Heiligenstadt, nach welchem letzteren Orte seine Eltern im dritten Jahre nach seiner Geburt übersiedelten, geboren. Sein Vater war Kurschmied und trieb nebenbei eine kleine Gastwirtschaft.

Im zehnten Jahre verlor der Knabe in Zeit von 3 Tagen beide Eltern und wurde sodann von seinem Vormunde, sehr wider seinen Willen, bei einem Schuhmacher in die Lehre gebracht.

Der eigene Wunsch des Knaben, bei dem eine leidenschaftliche Vorliebe für die Musik schon in früher Jugend erwachte, der auch, ohne jemals Musikunterricht empfangen zu haben, schon damals ganz leidlich die Flöte blies, war es, seiner Neigung folgen und bei dem dortigen Stadtmusikus als Lehrling eintreten zu können.

Allein die Vermögensverhältnisse seiner Eltern waren durch den Krieg zerrüttet, die Geschwister waren zahlreich, der Vormund selbst hielt die Musik für eine brotlose Kunst und glaubte mithin, den Wunsch seines Mündels nicht berücksichtigen zu dürfen, und was dessen Meister betrifft, so nahm dieser dem Knaben einfach seine geliebte Flöte weg und wußte ihm die »Musiknarrerei« gründlich mit Hilfe des Knieriemens zu vertreiben.

Endlich war die Lehrzeit überwunden und Weinrich begab sich nach löblichem Handwerksbrauch auf die Wanderschaft. In Straßburg, wo er mehrere Jahre als Gehilfe arbeitete, nahm er Unterricht auf der Klarinette, den einzigen, regelmäßigen Musikunterricht, den er je empfangen. In seinen musikalischen Übungen, denen er sich freilich, am Tage an den Schusterschemel gefesselt, nur in den Abendstunden und zur Nachtzeit hingeben konnte, war er so eifrig, daß ihm wiederholt die Wohnung gekündigt wurde, weil er die Hausgenossen durch sein nächtliches Klarinetteblasen störte. Im Winter, wo er der Ersparnis wegen nicht zu heizen pflegte, blies er im Bett liegend. Die Musik war für ihn nicht nur ein Gegenstand der Liebhaberei, sondern eine verzehrende, schließlich alle Hindernisse überwindende Leidenschaft.

Nach seiner Rückkehr in die Heimat etablierte und verheiratete sich Weinrich in Heiligenstadt. Aber die Rückkehr Napoleons riß ihn wenige Wochen nach der Hochzeit vom neugegründeten Herde und aus den Armen seines jungen Weibes hinweg.

Preußen rüstete. Weinrich trat als Freiwilliger in das 27. Infanterie-Regiment und wurde damit, da sein Regiment im Feldzuge von 1814 kein Gefecht mitgemacht, Inhaber der eisernen Denkmünze für Nichtkombattanten. Beim Regimente fungierte Weinrich zugleich als Schuster und Musiker.

Nach Beendigung des Feldzuges nahm Weinrich sein altes Handwerk wieder auf und wohl muß er ein tüchtiger Schuhmacher gewesen sein, denn er verstand es, seine Kundschaft weit über das Weichbild seiner Vaterstadt auszudehnen und arbeitete in der Regel Jahr aus Jahr ein mit 6 und 7 Gehilfen oder Lehrlingen. In seinen Gedichten sagt er selbst, daß er 15 Lehrlingen das Handwerk gelernt, darunter auch einem Taubstummen, infolgedessen er auch von der Regierung eine Prämie erhielt. Oft äußerte er, daß, weil diese Arbeit ihm Nachdenken und Kopfzerbrechen kostete, er am liebsten verwachsene Füße mit Schuhwerk versehe.

In den Feierstunden indessen überließ Weinrich sich ganz seiner Liebe zur Musik. Er hatte sich mittlerweile eine ziemliche Fertigkeit auf verschiedenen Instrumenten erworben und spielte unter anderen auch die Maultrommel. Da er bemerkte, daß die Klangfeder der Maultrommel durch den bloßen Hauch Töne von sich gab, so ließ er anfangs das Schnellhäkchen weg, indem er die Feder durch Feilen verdünnte; endlich ließ er auch die Gabel weg, befestigte die Feder an einem Holzkloben, legte mehrere Töne nebeneinander und wurde zum **Erfinder der Mundharmonika**.

Weinrich war nicht der Mann, aus der Erfindung der Mundharmonika bedeutenden pekuniären Nutzen zu ziehen, er überließ es anderen, das von ihm erfundene Instrument in den Handel zu bringen. Doch ermutigte ihn dieser erste glückliche Versuch zur Ausdauer in seinen Bemühungen, ein Instrument zu erfinden, mit welchem er beliebig eine Folge von Melodietönen und Accorden zugleich hervorzubringen vermöchte. Der Übergang zu einem solchen Instrument war indessen sehr schwierig; er mußte für dasselbe einen Windkasten erfinden und die Löcher, an welche die Federn zu liegen kamen, mußten mit Klappen versehen werden. Nun handelte es sich noch um das Auffinden der Stellen, wo diese Löcher für die entsprechenden Töne angebracht werden mußten, das heißt, es handelte sich um die eigentliche Theorie des Instrumentes, die der akustisch ungebildete Mann nur erst nach unzähligen Versuchen und Mißgriffen fand. Im Jahre 1827 endlich war sein Instrument vollendet, welches er, entsprechend der tiefen religiösen Grundlage seines ganzen Wesens, Psalm-Melodicon nannte. Es war eine Klappen-Trompete, welche sowohl einzelne Töne als Accorde zu geben vermochte, ein Instrument, auf welchem Solos und Choräle zu blasen waren. Damit war Weinrich nicht zufrieden; er konstruierte nun noch eine Art Klarinette, aber auch mit Klangzungen, welche einzelne und Doppel-Töne, Oktaven, Quinten und Septimen blies. Endlich wollte er noch Grundtöne zu dieser Musik, und noch heute spricht man in Heiligenstadt viel von einem Scherze, den er sich eines Tages auf einer Maskerade machte, wo er sich mit Windbälgen und Klangzungen ganz gefüttert hatte und mitten im Gedränge, ohne daß ein Instrument an ihm sichtbar war, allerlei Melodien von sich gab. Er hatte nämlich unter jedem Arme 2 Windbälge, von denen Schläuche hinten in die Rocktaschen und abwärts in die Beinkleider liefen, wo sie in dort steckende Harmonikas ausmündeten. In den Beinkleidern befanden sich die Quinten, in den Rocktaschen die Sexten und Oktaven, auf Waldhornart gestimmt. Er durfte also mit den Armen nur ein wenig gegen den Leib drücken, um dann die unsichtbare Musik in seinen Kleidern ertönen zu lassen. In dieser Weise ausgerüstet und mit seiner Klarinette und seinem Psalm-Melodicon versehen, konnte er in der Tat nicht nur allein fast ein ganzes Orchester vorstellen, sondern auch ein musikalisches Echo und manche andere akustische Täuschung hervorbringen.

Nach Fertigstellung seines musikalischen Apparats begab sich Weinrich auf Reisen. Zunächst ging er nach Berlin, um dort in öffentlichen Lokalen sich hören zu lassen. Friedrich Wilhelm III. ließ ihn zu sich bescheiden, machte dem originellen Künstler ein Geschenk von 25 Louisdors und ließ seine Erfindung kostenfrei patentieren. Auch der Kronprinz, nachmals Friedrich Wilhelm IV., wünschte ihn zu hören und zog ihn dabei zur Tafel.

Von Berlin aus durchreiste Weinrich ganz Deutschland und ging, überall musizierend und konzertierend, selbst bis Paris. Übrigens reiste er nur im Winter, den Sommer verbrachte er in Heiligenstadt, um, worauf wir noch zurückkommen werden, seine Zeit und seine Tätigkeit dem Iberge zuzuwenden. Seine Profession hatte er, da ihm seine musikalischen Leistungen reichlichen Lohn eintrugen, den er freilich bei seiner großen Gutmütigkeit nicht immer festzuhalten verstand, ganz aufgegeben.

Es liegen mir aus jener Zeit eine Reihe von Zeitungsberichten der angesehensten Zeitungen aus Berlin, Mainz, Aachen, Stuttgart, Wien und Paris vor, welche sich gleich anerkennend über die Leistungsfähigkeit seines Instrumentes und zum Teil mit warmer Bewunderung über das zugleich sehr zarte und ergreifende Spiel des Künstlers aussprechen. Auch erinnere ich mich, daß *Ludwig Rellstab* einst Weinrichs gegen mich erwähnte, um mir den tiefen Eindruck zu schildern, den dessen Spiel auf ihn hervorgebracht.

Aber Weinrich war nicht nur Musiker, sondern zugleich auch Dichter, nur darf man mit letzterem Ausdrucke keine zu hoch gespannten Erwartungen verbinden. Seine Eigenschaft als Schuhmacher und Poët veranlaßte ihn, sich selbst als Hans Sachs den zweiten zu bezeichnen. Wenn er auch sein Vorbild an poetischer Kraft nicht entfernt erreichte, so übertraf er den Nürnberger Meistersänger doch wahrscheinlich in musikalischer Begabung. Es ist eben nicht jedem alles gegeben, und das einzige Gebiet, auf dem Weinrichs Geist sich mit Freiheit bewegte, war das Reich der Töne. Zur weiteren Ausbildung der unleugbar in ihm schlummernden poëtischen Begabung hätte es einer umfassenderen Schulbildung bedurft, als er sie besaß. Weinrichs Gedichte sind zuerst in Hamburg ohne Jahreszahl, dann in zweiter Auflage in Heiligenstadt gedruckt.

Ein warmer Freund der Natur, hing Weinrich von Jugend auf mit besonderer Vorliebe am Iberge, als dem Punkte der Umgegend, der die weiteste Fernsicht gewährt. Auf der Höhe des Iberges stehen 3 jetzt in einer Kapelle untergebrachte Bildstöcke, die von den Gläubigen der Stadt und Umgegend viel besucht werden. Sein religiöser Sinn brachte Weinrich zuerst im Jahre 1825 auf den Gedanken, den Leuten den beschwerlichen Besuch des Iberges zu erleichtern. Von einigen gleichdenkenden Bürgern unterstützt, zog er in den Feierstunden mit seinen Gesellen und Lehrlingen hinaus auf den Iberg, griff selbst zu Spaten und Schaufel, ebnete die Wege und hatte bald den zu den Bildstöcken führenden Pfad mit 2 Reihen schöner junger Bäume bepflanzt. Durch das fröhliche Gedeihen seiner Schöpfung wuchs der Iberg Weinrich immer mehr an das Herz; er selbst gesteht, daß die erste Idee zu seinen Instrumenten ihm auf dem Iberge gekommen und so gewann derselbe Bedeutung für sein ganzes Leben, wurde für ihn förmlich zu einer geweihten Stätte.

Durch den Ertrag seiner zahlreichen Kunstreisen dazu in den Stand gesetzt, kaufte Weinrich am Iberge endlich einen sehr vernachlässigten Berggarten, erbaute sich, dabei seinen eigenen Architekten, Zimmer- und Maurermeister vorstellend — denn die Steine zum Bau hat er ohne andere Hilfe, als die eines alten Tagelöhners, selbst gebrochen und vermauert, auch das Holzwerk geschnitten — ein noch heute stehendes, freilich nicht mehr benutztes Haus und begann sein ganzes Grundstück in einen Garten umzuschaffen, der in seiner ganzen etwas barocken Anlage den Stempel seines originellen Urhebers trägt.

Seine Freunde veranlaßten Weinrich endlich, in seinem Garten eine Restauration anzulegen, und da dieselbe ebensowohl der prächtigen Aussicht wegen als infolge des originellen Wirtes starken Zuspruch fand, so gab er endlich das Reisen ganz auf, um seine ganze Zeit der Verschönerung und Erweiterung der von ihm ins Leben gerufenen Anlagen zu widmen.

Zunächst erbaute er aus selbst gebrochenen Steinen, die Zwischenräume derselben dicht mit Moos verstopfend — da es auf dem Iberge an Wasser fehlt, so würde der Gebrauch von Kalk und Mörtel zu kostspielig gewesen sein — eine Reihe von Grotten, die fest genug, um noch lange den Stürmen der Zeit Widerstand leisten zu können. Wir finden dort eine Jahn- und eine Kolping-Grotte,[1]) ein Sanssouci, Bergschlößchen, Tivoli usw.

Nebenbei wurde die Musik nicht vergessen. Weinrich brachte aus Dilettanten eine sogenannte Iberg-Kapelle zusammen, deren Direktor er natürlich selber war und die er auch zum Teil mit Instrumenten von seiner eignen Erfindung versah; wenigstens erinnere ich mich nicht, je ähnliche Instrumente gesehen zu haben. Übrigens hat Weinrich mit seiner auf diese Weise zusammengewürfelten Kapelle doch ziemlich schwierige Musikstücke mit Präzision durchgeführt.

Zuletzt fing er noch an, auf der höchsten Höhe des Ibergs einen Turm zu bauen, und zwar gleichfalls aus selbst gebrochenen Steinen, ohne Hilfe von Kalk und Mörtel, so daß der ganze Bau seinen Halt nur allein in seiner eigenen Schwere fand. Nachdem er den Turm in dieser Weise vielleicht bis zur Höhe von 30 Fuß emporgebracht, setzte er ein aus Holzwerk erbautes Sommerhäuschen darauf. Letzteres wurde vom Sturme umgeworfen, was einen Teil des Turmes zum Einsturz brachte. Doch Weinrich versagte deshalb nicht, sondern begann den ganzen inneren Raum des Turmes, um demselben mehr Festigkeit zu geben, mit Steinen auszufüllen und die im Inneren emporführende Wendeltreppe nach der Außenseite des Turmes zu verlegen. Während dieser Arbeit überraschte ihn der Tod.

Wenn man die enorme Masse des Turmes betrachtet, sollte man es kaum für möglich halten, daß die Arbeitskraft eines Menschen hätte genügen können, diese Steine nicht nur zu brechen, sondern auch in dieser Weise aufzutürmen. Allein Weinrich war auch so rastlos tätig, daß er zuletzt, um nur ja keine Stunde seiner Arbeit zu entziehen, nur zweimal täglich, und zwar spät am Abend und früh am Morgen, zu essen pflegte. Eine so unermüdliche Tätigkeit erscheint um so bewundernswerter, da sonst sinnige, zum Grübeln und Nachdenken geneigte Naturen in der Regel eine Scheu vor körperlichen Anstrengungen haben, eben weil dieselben sie am ungestörten Nachdenken hindern. Ohne sich irgendwie mit Politik zu befassen, geschweige denn irgend einer politischen Partei anzugehören, besaß Weinrich eine warme Anhänglichkeit an das Königliche Haus. Bedenkt man, daß in Weinrich die in den Tagen der Freiheitskriege empfangenen Eindrücke noch lebendig waren und die damalige Stimmung in ihm noch nachklang, er auch von der Königlichen Familie persönliche Gunstbezeugungen empfangen, so ist diese Anhänglichkeit leicht erklärlich. So wollte Weinrich auch den 15. Oktober 1855, den Geburtstag Friedrich Wilhelm IV., nicht vorübergehen lassen, ohne denselben in der Mitte seiner Freunde und Gäste solenn zu feiern. Früher schon hatte Weinrich zum Vergnügen seiner Gäste eine kleine Kanone gekauft, um mit derselben zuweilen das prachtvolle Echo des Ibergs zu wecken; der Geburtstag des Königs durfte nun nach Weinrichs Ansicht nicht ohne Kanonendonner vorübergehen. Aber die Kanone sprang, indem er sie löste, und ein Stück derselben zerschmetterte ihm die Hirnschale, so daß er auf der Stelle tot blieb.

Weinrich hatte oftmals den Wunsch geäußert, auf dem Iberge inmitten seiner geliebten Anlage beerdigt zu werden. Dieser Wunsch ist nun freilich nicht in Erfüllung gegangen, doch haben ihm Tochter und Schwiegersohn in seinem Garten ein einfaches Denkmal, einen auf einem Postamente ruhenden, von einem Kreuze überragten Würfel von Sandstein errichten lassen. Der Würfel trägt auf den vier Seitenflächen folgende Inschrift:

»Hier verunglückte Johann Weinrich, Erfinder des Psalm-Melodicons. War Gründer dieser Anlage im Jahre 1825. Geboren den 15. März 1793, gestorben den 15. Oktober 1855. Dies Denkmal ist gesetzt von Julius Gottesleben und dessen Ehefrau Anna, geborne Weinrich.«

Weinrichs Besitzung am Iberg vererbte sich auf dessen Tochter

[1]) So genannt zu Ehren des bekannten kath. Gesellenvereins-Gründers und Volksschriftstellers, Pfarrer Kolping.

Anna, später verehelichte Gottesleben, auf die auch eine Ader von der poetischen Begabung des Vaters übergegangen. Diese Tochter erbaute unweit des von Weinrich errichteten Häuschens ein Restaurationslokal. Im Saale desselben erblicken wir Weinrichs Porträt, von Messerer in Kreide gemalt. Dasselbe ist ein Geschenk der Fürstin von Lippe, die den originellen Künstler für ihre Privatsammlung malen und ihm selbst eine Kopie des Gemäldes zum Geschenk machen ließ. Das Porträt zeigt uns ein mageres, blasses Gesicht, dessen untere Partien wenig, der Hinterkopf dagegen stark entwickelt sind. Die über der Nasenwurzel zusammengewachsenen Augenbrauen deuten, nach Lavater, auf Ausdauer, Zähigkeit, Energie — Eigenschaften, die Weinrich gewiß nicht abzusprechen sind. Sonst zeigt sich in seinem Gesicht auch nicht eine einzige Schönheitslinie, doch rühmen seine Bekannten den sprechenden intelligenten Ausdruck seines Auges.

Ernst von Charakter, konnte Weinrich doch im Kreise seiner Freunde und Bekannten sehr heiter sein, wobei er dann gern Anekdoten aus seinem Leben erzählte. Seine Kunstreisen hatten ihn mit Leuten aller Stände in Berührung gebracht. Schade nur, daß ein großer Teil dieser Anekdoten sich nicht gerade zur Mitteilung eignet.

Wenn wir Weinrichs gesamtes Leben überblicken, wenn wir sehen, wie er arm, fast ohne Unterricht aufgewachsen, alles sich selbst und seiner bewunderswürdigen, in diesem Maße nur wenigen Menschen gegebenen Zähigkeit und Ausdauer verdankt, so können wir den Wunsch nicht unterdrücken, daß das Glück ihm freundlicher gelächelt haben und ihm wenigstens eine tüchtige Bildung in seiner Jugend zu teil geworden sein möchte. In diesem Falle würde sein unleugbares Talent sich ohne Zweifel reicher und freier entwickelt haben, und vielleicht glänzte dann Weinrich unter den musikalischen Koryphäen unseres Jahrhunderts. So sind seine Melodien mit ihm selbst verklungen, doch überliefert vielleicht seine Eigenschaft als Erfinder der Mundharmonika seinen Namen der Nachwelt. Sein Lieblings-Instrument indessen, das Psalm-Melodicon, scheint keine Zukunft zu haben. Trotz seiner durch musikalische Autoritäten festgestellten Leistungsfähigkeit ist ein Instrument mit 32 Klappen und 8 Löchern zu kompliziert, als daß so leicht irgend ein Musiker sich veranlaßt sehen sollte, dasselbe der Vergessenheit zu entziehen, der es bereits anheimgefallen. Außerdem existiert ja auch in der ganzen Welt nur ein einziges, noch dazu defekt gewordenes Exemplar desselben.

Aber wie dem auch sei, in Heiligenstadt wird das Andenken des Mannes, der mit eigner Hand dreißigtausend Bäume gepflanzt und eine Wildnis in einen Garten verwandelt hat, im Gedächtnis der Enkel fortleben, solange der Iberg von seinem Wirken Zeugnis gibt.«

Soweit Müldner! J. Gottesleben.

Wettstreit?

Von C. Mengewein.

Die Frage, ob die großen Männergesangvereins-Wettstreite ihren Zweck, die Pflege der Kunst im Volke zu fördern, erfüllen, ist nach den beiden Veranstaltungen in Kassel und Frankfurt sehr oft aufgeworfen und beantwortet worden. Die einen meinen, es sei ohne Zweifel eine Hebung der Kunstpflege dabei festzustellen, die andern aber beantworten die obige Frage mit einem unbedingten Nein. Wer hat recht? Hören wir zunächst die Gründe der bejahenden Gruppe, so lauten sie dahin, daß ein Wettstreit wie nichts andres geeignet ist, die sangeslustigen Kräfte mobil zu machen. Bei der Aussicht auf Gewinn, auf Ehre und Ansehen tut mancher Verein ein Übriges.

Die großen Anstrengungen, welche die Vorbereitungen zum Wettkampf erfordern, bewirken musikalische Fortschritte, welche bei gewöhnlichem Gange der Dinge niemals erreicht werden. Durch hohe gemeinschaftliche Ziele wächst der Korpsgeist der Vereinsmitglieder. Überdies bedingen die Wettstreite den Zusammenschluß vieler Kräfte, und veranlassen deshalb die Bildung großer Vereine. Damit wird der Zersplitterung der Sänger in viele kleine Vereinchen vorgebeugt und ihr Sinn auf das Große und Mächtige gerichtet.

Nun zur Gegenpartei. Sie behauptet, daß die großen Wettstreite den Zweck, den sie haben sollen, nicht erfüllen und führt dafür folgende Gründe an: Die in Rede stehenden Veranstaltungen gestatten nur einzelnen bevorzugten Vereinen die Beteiligung. Wo bleiben die kleineren Städte und das Land? Der Umstand, daß bei den Wettstreiten nur die virtuoseste Lösung der schwersten Aufgabe Aussicht auf Auszeichnung hat, wirkt der Pflege des volkstümlichen Gesanges geradezu entgegen. Auch bringen diese Tourniere viel Unangenehmes, Garstiges und sogar Unredliches mit sich; denn gewöhnlich erscheinen die streitenden Vereine in anderer als gewöhnlicher Zusammensetzung auf dem Kampfplatz, wobei diejenigen, denen es — natürlich auf dem Boden der gesetzlichen Bestimmungen — möglich ist, sich mit besonders tüchtigen Kräften zu vergrößern, damit einen beträchtlichen Vorsprung gegen andere erhalten. Der Tag der Anmeldung bedeutet den Beginn von Aufregung und Sorge für den beteiligten Verein. Der Preischor wird bis zur Bewußtlosigkeit gepaukt und verfolgt die Sänger, wie ein böser Dämon im Wachen und im Traume. Anstelle der erhebenden Sangeslust tritt das drückende Gefühl der Übersättigung. Bei der Aufführung steht die Befangenheit obenan. Sie ist die natürliche Folge der Aufregung, welche der Ernst der Lage, die ungewohnte Umgebung, die Frage: Preisgekrönt oder geschlagen? bei den Sängern und Dirigenten hervorrufen. Und die Nachwehen? Dirigentenkrisen, Ärger und Unzufriedenheit, Unlust zum Singen. Die Kunst des Gesanges verträgt keinen Sport. Sie ist die Kunst der Seele. Mit der seelischen Empfindung steht sie, mangels dieser muß sie fallen. Die Zwecke des Sports, körperliche Kraft und Ausdauer im höchsten Maße zu entwickeln, sind ihr fremd. Das gesungene Wort soll zuerst vom Sänger selbst verstanden und empfunden werden, ihn erfreuen, erbauen, erheben und begeistern, um sodann im Herzen des Hörers die gleichen Eindrücke hervorzubringen. Die Musik pflegt die Ideale des Menschenherzens: Das Göttliche, das Erhabene, das Sinnige, den Humor. Wo bleibt der Humor, dieser liebenswürdige immer frohe Freund der Menschen, bei den Wettstreiten?

Man braucht diesen Gründen nicht viel hinzuzufügen, um sie vollständig zu machen. Höchstens ist noch zu erwähnen, daß auch die Kostenfrage manchem der mitstreitenden Vereine große Sorgen bereitet hat, ebenso wie das Opfer an Zeit einzelnen Mitgliedern. Wer die Gründe beider Parteien in Vergleich zieht, wird nicht anders können, als der verneinenden recht geben. Sollen sich unsre Gesangvereine nun dabei beruhigen und den Dingen ihren Lauf lassen? Das wäre schade. Es ist doch eine große und schöne Sache mit der Pflege der Kunst im Volke, — sie muß betrieben werden, denn das Schöne schön singen, heißt, es eindrucksvoll predigen und diese Predigt soll und darf nicht verstummen. Wer löst die Frage? — Ich sah und hörte ihre Lösung am 3. Juli in Gotha. Da waren 3 Vereine: Der »Arion« aus Mühlhausen unter Leitung des Herrn *Gustav Schmidt*, der »Männergesangverein« aus Erfurt, von Herrn Kgl. Musikdirektor *Karl Zuschneid* geführt, und die Gothaer »Liedertafel« unter Direktion des Herrn Prof. *Rabich*, zu löblichem Tun versammelt.

Sie hatten gemeinschaftlich ein Konzert in dem hierzu vortrefflich geeigneten Schießhaussaale veranstaltet und mit gutem Geschmack ein Programm zusammengestellt, das neben 3 Gesamtchören Einzelvorträge jeglichen Vereins verzeichnete und auch das Orchester des Herrn Kapellmeister *Mäurer* zu Worte kommen ließ. — Man hörte viel Gutes und Schönes: Die Sänger zeigten Freude an der Sache, Begeisterung, Unbefangenheit und Humor, je nach ihren Aufgaben, und dabei Sicherheit, saubere Intonation, gute Dynamik und schöne Tongabe. Das Publikum applaudierte mit Lust nach Geschmack und Verständnis. Keine ermüdende Wiederholung, keine Sorge um den Preis, keine Hatz um einen Stundenchor, keine Schlappe, wohl aber Belehrung, Friede, Freude, Gemütlichkeit und schöne Erinnerungen!

Hier also liegt die Lösung der Frage in bewährter Form vor: 3—4 annähernd gleiche Vereine verbinden sich und eifern miteinander, (nicht gegeneinander,) das Schönste zu wählen und es den Zuhörern so gut als möglich zu vermitteln. Einmal jährlich mit wechselndem Ort würde nicht zu viel sein. Dazu käme die, Gott sei Dank, bei uns immer noch blühende Gastfreundschaft als besonderes Merkmal einer freundschaftlichen Verbrüderung, und wir hätten eine Kunst im Volke für das Volk, die reichen Segen stiften könnte. Um der Sache auch noch die staatliche Sanktion zu erteilen, könnte ein Vertreter der Regierungsbehörde zu dem Festkonzert entsendet werden. Bei solcher Gelegenheit lernt man das »Volk« kennen und zeigt, daß man ein Herz auch für seine geistigen Bedürfnisse hat. —

Monatliche Rundschau.

Berlin, 12. Juli. Nie vorher, so will mir's scheinen, hatten wir im Sommer so wenig Musik, wie in diesem Jahre. Und nie war die wenige so unbedeutend. Sonst pflegten um diese Zeit wohl fremde Sängerchöre oder Orchester sich hören zu lassen. Auch die bleiben aus. Die Unterhaltungsmusik aber in den zahllosen Vergnügungslokalen in und außerhalb der Stadt nimmt alljährlich zu. Fast kein Biergarten mehr ohne Konzert. Es ist erstaunlich, wie viele Orchester es gibt. In vielen Lokalen, namentlich in der Stadt, ersetzt sie das Orchestrion oder das mechanische Klavier, dessen Hervorbringungen ich meinerseits kaum solange ertragen kann, wie sie mir beim Vorübergehen an den Lokalen in die Ohren tönen. Einer oder der andere der großen Männergesangvereine konzertiert auch wohl in den Gärten des ehemaligen Krollschen Lokals, des Zoologischen Gartens oder des Friedrichhains. Öffentliche Orgelvorträge, dazwischen Sologesang, finden diesen Sommer wenigstens in einer Kirche statt. Bühnenmusik haben wir im »Neuen Königlichen Operntheater« und im »Schiller-Theater O.« Dort Operette, hier Oper. Beide aber brachten nichts Neues und stellen auch nichts in Aussicht. Man täuschte sich in der Annahme, die neue Ära in der Verwaltung der königlichen Theater würde dem Mißstande ein Ende machen, daß unter königlicher Firma recht ungenügende Aufführungen von Operetten stattfänden. Aber die königliche Bühne im Tiergarten ist wieder dem Direktor des Zentral-Theaters verpachtet worden, und die Uneingeweihten, die Fremden namentlich, müssen nach den Ankündigungen annehmen, es würde ihnen das angezeigte Werk seitens der Mitglieder der königlichen Oper vorgeführt, und dann hören sie meist eine in jeder Beziehung unter dem Mittelmaß stehende Aufführung. Die nicht über die Sachlage aufgeklärt werden, erzählen dann daheim, wie armselig es doch um die königliche Oper in Berlin bestellt sei. Tatsächlich hörten sie ja auch eine Vorstellung im »Neuen Königlichen Operntheater«. Ich wohnte dort kürzlich einer Aufführung des »Orpheus« von J. Offenbach bei, die wahrhaft kläglich war. Lauter altes, meist nichtsnutziges Zeug kommt dort auf die Scene, wie der »Rastelbinder«, der »Sonnenvogel«, das »Süße Mädel« und — halt, ich vergaß, es war doch etwas Neues da, nämlich der »Herr Professor«, eine dem Texte nach jämmerliche, der Musik nach tanzschablonenhafte Operette, deren Verfasser ich rücksichtsvoll nicht nennen will. Sie war unter den traurigen Stücken das traurigste. — Es fand auch die 1000. Aufführung der »Geisha« von Jones statt. Nicht die tausendste auf dieser Bühne oder in Berlin, sondern die tausendste, welche unter Leitung des Direktors *J. Ferenczy* in den letzten sieben Jahren in drei hiesigen und einem Hamburger Theater stattfanden. Das niedliche Ding ist nun auch schon ziemlich verblaßt. Aber man freut sich heute noch deshalb darüber, weil man der ewigen weinerlichen Wiener Walzer-Weis' wahrhaft überdrüssig ist, die immer und immer wieder in den neuen Operetten ihr Wesen treibt.

Die Oper, welche Direktor *Morwitz* uns nun schon in manchem Sommer auf den verschiedensten Bühnen — jetzt wird's die fünfte sein — vorgeführt hat, ist auch diesmal recht achtbar. Es werden da echte Kunstleistungen angestrebt, und sie kommen nach Maßgabe der vorhandenen Kräfte auch zu stande. Um mir Herz und Sinn zu laben, hörte ich dort kürzlich einmal den »Freischütz«, den ich nur schwer mehrere Monate hindurch entbehren kann, und die Vorstellung war recht erfreulich. Trüb aber stimmte es mich, daß trotz der billigen Preise das Haus so leer blieb. Es fehlt der Gegenwart der Sinn für das Edle und Einfache. Man beschäftigt sich allerdings viel mit der Kunst für das Leben des Kindes und der Musik für das Volk, und läßt daher Unmündigen Bachsche Ciaconnen und Beethovensche Stücke vortragen und veranstaltet für Fabrikarbeiter und Handwerker Aufführungen der Matthäus-Passion oder der Jahreszeiten. Sicherlich wird beiden Teilen dadurch Zerstreuung und Unterhaltung bereitet, daß sie auf diese Weise jedoch zur Kunst erzogen würden, ist mir doch zweifelhaft. Die Jugend möge man zunächst nur in der Schule zweckensprechend musikalisch erziehen. Nach derselben soll man sie zu Kirchen- oder Volksgesangs-Vereinen fleißig heranziehen, dann wird sie auch in reiferen Jahren sich aus eigenem Antriebe mit der Kunst befassen. Daneben aber sollte man weiten Volkskreisen Gelegenheit geben, Bühnenwerke wie Preziosa und Freischütz, Zauberflöte und Heiling, Josef, Waffenschmied und Hänsel und Gretel, vielleicht auch die derben, aber deutschen und volksmäßigen Opern Apotheker und Doktor sowie Dorfbarbier kennen zu lernen. Durch eigene Beteiligung an Gesangsaufführungen, sowie durch den Besuch guter Opern wird das Volk sicherer für die Kunst gewonnen als dadurch, daß man ihm schon im Kindesalter in Konzerten Virtuosenstücke vorspielen und Arien vorsingen läßt. Die in der angedeuteten Weise musikalisch Angeregten treibt es dann später selbst in die Aufführungen des Freischütz, der Zauberflöte usw., da

sie gute Musik kennen gelernt haben und sie nicht mehr entbehren können. Dann bleiben die Häuser beim Freischütz usw. nicht mehr so leer, wie leider jetzt. Und dann wächst aus den für edle Kunst Gewonnenen auch mancher in den Fidelio und die Meistersinger hinein. Aber hineinwachsen muß er. Das Hineinpfropfen, wie man es jetzt vielfach liebt, ist vom Übel.

Eine neue Oper gründete der bisherige Mitleiter der Oper des Westens, *Hugo Becker*. Er ist selbst kunstgebildeter Sänger, besitzt Theatererfahrung und — ein großes Vermögen. Sein »National-Theater« soll am 1. September mit »Figaros Hochzeit« eröffnet werden.

Als an einem der letzten Maitage die Sonne mit ihren Frühstrahlen die Bewohner des Goldfischteiches in unserm Tiergarten geweckt hatte, sollen sie alle verwundert dem Südrande ihres nassen Reiches zugeschwommen sein. Da hatte früher eine steinerne Venus gestanden, zuletzt aber lange Zeit hindurch ein hohes Brettergehäuse. Das war in jener Mainacht fortgenommen worden, ganz heimlich. Und die Goldfische glotzten nun ein neues Denkmal an, aus dessen drei Seiten die Gestalten dreier Männer zur Hälfte hervortraten. Man hat Brustbilder und Kniestücke, da dürfte man diese Figuren wohl Bauchstücke nennen. Da die Fischlein nicht lesen können, bedeuteten ihnen ja auch die Namen unter den halben Männern — Haydn, Mozart, Beethoven — weiter nichts. Und da sie stumm sind, erfuhr man auch ihre Ansicht über das neue Monument nicht. Der Wärter des Tiergartens aber erzählt, an jenem Tage scheine ihnen aller Appetit vergangen zu sein, denn sein Futter hätten sie verschmäht. Auch meiden sie seitdem die Südseite des Teiches. Offenbar sehnen sie sich nach der schönen Aphrodite zurück. Rud. Fiege.

Saalfeld. In einem Städtchen von ca. 12000 Einwohnern die Missa solemnis von Beethoven aufzuführen, ist bei den enormen Schwierigkeiten, welche das Meisterwerk bietet, kein geringes Unterfangen. Am 10. Juli hat Herr Kirchenmusikdirektor *Köhler* mit seinem Cäcilienverein das Wagnis unternommen und ein glänzendes Resultat erzielt. Ein solcher Sieg war aber nur möglich, weil der Dirigent über ein äußerst gediegenes musikalisches Wissen verfügt, dem sich großes Geschick und eiserne Energie zugesellt, ferner weil der Chor, der seine Tüchtigkeit schon wiederholt bewiesen, z. B. bei dem Landesmusikfest in Meiningen, vor keinen technischen Schwierigkeiten zurückzuschrecken braucht, weil weiter das Soloquartett aus lauter vorzüglich eingesungenen Künstlern bestand, Orgel und Solovioline von Meistern beherrscht wurden und schließlich das verhältnismäßig kleine Orchester (34 Mann) sich sehr wacker hielt. Von wunderbarem Ebenmaß der Stimmen, die sich durch Wohllaut, Kraft, Biegsamkeit und Glanz auszeichneten, war das Soloquartett, das sich aus den Damen Frl. *Kölchens* (Sopr.), Frau *Beermann-Lützler* (Alt) und den Herren Kammersänger *Litzinger* (Tenor) und *Baum* (Baß) zusammensetzte. Herr Musikdirektor *Roth*-Sonneberg saß an der Orgel und Herr Kapellmeister *Hofmann*-Rudolstadt spielte mit großer Empfindung das Violinsolo.

Mit Recht können der Cäcilien-Verein und sein Dirigent auf diese Glanzleistung stolz sein. Fischer.

Berlin. Die große Orgel in der Marienkirche zu Berlin wird auch während der Sommerferien jeden Montag abends 7½ Uhr vom Musikdirektor *Otto Dienel* konzertmäßig gespielt. Der Eintritt ist unentgeltlich. Text-Programme werden am Eingang der Kirche für 10 Pf. verabfolgt.

Besprechungen.

Bücher über Musik.

Jansen, F. Gustav, Robert Schumanns Briefe. Neue Folge. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 8 M.

Diese neue, 590 gegen früher 312 Briefe enthaltende, vornehm ausgestattete, mit größter Genauigkeit besorgte Ausgabe der einer Empfehlung ja nicht bedürfenden Schumannschen Briefe hat von *Jansen* ein beachtliches Vorwort auf den Weg mitbekommen, das in dem Streit über die Stellung des alten Wieck zu dem Brautpaar Clara Wieck — Robert Schumann das entscheidende Wort und zwar zu Ungunsten des alten Wieck spricht, *Berthold Litzmanns* »Leben Clara Schumanns« ausdrücklich als authentisch bestätigend und darauf sich berufend. Wir hoffen, daß unsere Anzeige dieser 2. nicht die der letzten Auflage des hochschätzbaren Buches sein wird. F. R.

Gerlach, L., August Klughardt, sein Leben und sein Wirken. Leipzig, Gebr. Hug & Co.

Es wäre gut gewesen, hätte Verfasser die Disposition des Titels eingehalten. Der eminent einfache Lebensgang Klughardts zeigt an keinem Punkte einen revolutionierenden Angriff auf das Innenleben des Künstlers und daraus resultierende Umwandlungen seiner Anschauungen und folglich seiner Werke. Es konnte für sich allein demnach in toto behandelt werden. Ebenso wäre wohl das Werkchen besser lesbar geworden, hätte Verfasser die einzelnen Zweige des Schaffens Klughardts kurz für sich betrachtet, und dann in einem ausführlichen Schluß die Leitgedanken der Entwicklung der gesamten Musikanschauung Klughardts zusammengefaßt. Statt dessen hält er sich im ganzen an die chronologische Reihenfolge der Entstehung der einzelnen Werke und referiert darüber in kürzester, nicht hinreichend orientierender Weise (Musikbeispiele fehlen ganz und gar), indem er 3—4 Tageblattkritiken auszugsweise anführt. Soviel Liebe zu Klughardt das Büchelchen geschaffen hat, es vermag, da dem Verfasser offensichtlich auch musikalische Fachbildung fehlt, nicht zu gewinnen und versteht es nicht, von der Bedeutung Klughardts zwingend zu reden. Diese aber ist nicht so unbestritten anerkannt worden, wie es nach dem Buch scheint, die Zerstörung Jerusalems z. B. hat sehr gewichtigen Widerspruch erfahren — es würde uns gefreut haben, wäre er wirklich in der Schrift als unbegründet dargetan worden, wie es unserer Meinung nach möglich ist. F. R.

Klaviermusik.

Breitkopf & Härtels Klavier-Bibliothek ist durch eine Reihe hübscher Tonstücke von *Otto Floersheim*, ferner durch zwei Bachsche Choralvorspiele und eine Reihe Hüntenscher Stücke bereichert worden. Von den Werken *Floersheims* gefallen uns besonders das Abendlied (1 M), Moment musical (1 M), die Gavotte (1 M) und der effektvolle Walzer, Valse gracieuse (1 M), doch auch die Novellette (2 M) und das Scherzo (2 M), namentlich das letztere bieten brillanten Spielern dankbare Aufgaben. Die beiden Bachschen Vorspiele, von *Spiro* bearbeitet, sind leicht ausführbar und werden manchen veranlassen, sich mit Bach zu beschäftigen, welcher diesem Meister sonst fern steht. Die Hüntenschen Stücke hat *L. Klee* herausgegeben, sie enthalten Op. 66 (Die jungen Anfänger) 2 Hefte und Op. 70 (Die Freude des jungen Pianisten) 3 Hefte. Als instruktive Werke füllen sie auch heute noch ihren Platz aus und sind als solche nach gewisser Richtung hin durch moderne Tonstücke nicht zu ersetzen. E. R.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.



VIII. Jahrgang.
1903/04.

unter Mitwirkung
namhafter Musikschriftsteller und Komponisten
herausgegeben
von
Prof. ERNST RABICH.

No. 12.
Ausgegeben am 1. Septbr. 1904.

Monatlich erscheint
1 Heft von 16 Seiten Text und 8 Seiten Musikbeilagen
Preis: halbjährlich 3 Mark.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalien-Handlung
Anzeigen:
30 Pf. für die 3gesp. Petitzeile.

Inhalt:

Eduard Hanslick †.

Von **E. Rabich.**

Keine Zeitung ist in ihrem musikalischen Teile so oft in Tagesblättern und Musikzeitschriften zitiert worden als die »Neue Freie Presse« in Wien. Das ist um so auffallender, als die wiedergegebenen Auslassungen von einem Manne herrührten, der eigentlich für die Gegenwart und Zukunft abgetan war: Eduard Hanslick hatte sich ja nach dem Urteile schon des grünsten Wagnerianers unsterblich blamiert, indem er dem Schöpfer des Tristan eine schlechte Zensur gegeben und in seiner Habilitationsschrift »Vom Musikalisch-Schönen« der Musik so enge Grenzen gesteckt hatte, daß jeder moderne Kompositionsschüler im 3. Semester mehr musikalisch »auszudrücken« vermochte als Hanslick zugab. Und trotzdem dieses Hinhorchen auf das, was der Mann sagte! Das mußte seine besonderen Gründe haben. Sie lagen in erster Reihe in der geistreichen und pikanten Art Hanslicks zu schreiben. Was er schrieb, las sich gut, man las es selbst dann mit einem gewissen Genuß, wenn man dem Inhalte nicht zustimmen konnte. Hanslick war ein Meister der »tönenden Form«. Eine solche Gabe im Besitze eines Ignoranten oder schlechten Charakters wäre gefährlich gewesen, gefährlich gerade auf musikalischem Gebiete, auf dem die Schwatzkunst wahre Orgien feiern kann, da sich so wenig durch 2×2 ist 4 beweisen läßt. Aber Hanslick hatte ein gesundes positives Wissen und war eine durchaus ehrliche Natur. Und gerade in dieser Ehrlichkeit liegt ein weiterer Grund, daß man seine musikalischen Kritiken und Bekenntnisse gern las. Das bereits erwähnte Buch »Vom Musikalisch-Schönen«, ferner die »Geschichte des Konzertwesens in Wien«, »Die moderne Oper«, »Aus meinem Leben«[1]) sind Zeugnisse eines ehrlichen Strebens, mag auch manches An-

[1]) Für die Leser aus dem Herzogtum Gotha die Bemerkung, daß sich die meisten Werke Hanslicks in der Herzogl. Schloßbibliothek befinden.

fechtbare darin stehen. Niemand kann aus seiner Haut. Hanslick, an den Klassikern herangebildet, suchte seine Ideale in den Klassikern; daß er dabei in eine gewisse Einseitigkeit geriet, ist nicht zu leugnen. — Über sein Leben, dem äußere Kämpfe erspart blieben, ist nur wenig zu berichten. Er wurde am 11. September 1825 zu Prag geboren. Von Tomaschek erhielt er den ersten Musikunterricht. Bei wem er seine musikalischen Studien vollendet hat, ist mir nicht bekannt. Bereits im 23. Jahr begann er seine Tätigkeit als Kritiker und zwar als Musikreferent der »Wiener Zeitung«. 1849 promovierte er zum Dr. jur., sieben Jahre später habilitierte er sich als Privatdozent für Ästhetik und Geschichte der Musik an der Wiener Universität. Schon seit 1864 war er Musikreferent an der »Neuen Freien Presse« und als solcher namentlich für Wien und Österreich, aber auch für das Ausland von großem Einfluß. Am 6. August d. J. starb er in Baden bei Wien. Galt seine schriftstellerische Tätigkeit auch in erster Reihe dem musikalischen Tagesereignisse, so ist doch vieles von dem, was er geschrieben hat, zu bedeutend, als daß es nur Tagesgültigkeit haben sollte: auch spätere Generationen werden noch nach seinen gesammelten Schriften greifen und vielleicht manches von ihm als richtig erkennen, was wir heute unter dem allzu starken Einflusse einer einseitigen Kunstrichtung verwerfen.

Die Bedeutung Glucks für unsere Bühne und für die Pflege Wagners.

Besprochen anläßlich der Wiederaufführung der »Iphigenie auf Tauris« im Leipziger »Neuen Theater« am 1. Juli 1904.

Von Dr. **Max Arend.**

II.

Die »Introduktion«, welche ohne Abschluß in den ersten Akt hinüberführt, beginnt damit, das ruhige Meer zu malen. Weithin schaut man bei diesen Tönen auf die heitere unendliche Wasserfläche. Der Himmel verfinstert sich und es entsteht ein zu immer größerer Wut anwachsender Sturm, den zunächst das Orchester ohne die Hilfe des Bühnenbildes zu malen hat. Das Gluck sche Orchester unterscheidet sich vom Wagnerschen dadurch, daß die Blasinstrumente zum Streichkörper eigentlich nur gelegentlich und bei besondern Anlässen hinzutreten, während sie bei Wagner von vorneherein integrierender Bestandteil des Orchesters sind. Dieser Umstand führt einen außerordentlich edlen und reinen Grundton der Klangfarbe des Gluck schen Orchesters herbei, und die hierin liegende sparsame Verwendung der Kunstmittel, die übrigens sich überall, z. B. auch in der Melodik, wiederfindet, stimmt auf den Geist der Antike. Um diesen Punkt klarzustellen, muß man Gluck nicht mit Wagner vergleichen, denn auch Wagner eignet vorsichtige Wahrung der Schönheitsgrenzen, sondern mit Komponisten unserer Tage, die im Gegenteile auf eine möglichst zügellose Darstellung aller menschlichen Leidenschaften ausgehen. Um einen Punkt herauszugreifen: niemals ging in der antiken Tragödie der Mord auf offener Bühne vor. Wenn Klytämnestra am Schlusse des »Agamemnon« von *Äschylos* ihren Gemahl und die Kassandra tötet, so geschieht dies hinter der Scene, wenn am Schlusse der »Choephoren« desselben Dichters Orestes seine Mutter tötet, so geschieht dies wiederum hinter der Scene. Warum dies geschieht, erkennt man bei einer Aufführung des »Bajazzo« von *Leoncavallo*. Hier ist die Tötung eines Menschen auf die offene Bühne verlegt und jeder Zuschauer von Kunstgeschmack wird durch die bestialische Roheit verletzt. Jenes ist der Geist der Antike, dieses der der Moderne. Kunst im Sinne der Moderne ist, wie *Zola* es formuliert hat »ein Stück Natur, geschaut durch ein Temperament«, Kunst im Sinne der Antike ist eine Idee, geschaut in der Natur und dargestellt mit weiser Berechnung der technischen Kunstmittel. Bei Gluck befinden wir uns in der griechischen Tragödie, und eben hierin liegt das Unvergleichliche seiner Werke. Was würde ein Moderner für einen Apparat in Bewegung setzen, um einen Seesturm zu malen! Gluck aber setzt alle seine Mittel erst in Bewegung, wenn es einen dramatischen Höhepunkt herauszuarbeiten gilt. Der Seesturm wird wohl in seiner ganzen Wildheit gegeben, aber mehr andeutend, als darstellend. Der Vorhang geht auf und wir schauen mit dem Auge, was uns vorher die Töne sehen ließen, das wildbewegte Meer. Wir ahnen, zumal in Verbindung mit dem Traum der Iphigenie in der ersten und den Orakeln des Thoas in der zweiten Scene, daß der Sturm einen Fremden, vielleicht einen Griechen, vielleicht Orestes, an das unpaßliche Ufer verschlagen und damit zum Opfertode verurteilt habe. Iphigenie und ihre Priesterinnen in weißen Gewändern flehen um Besänftigung des Sturmes. Er legt sich allmählich, Iphigenie aber ist durch einen Traum, der sie in der vergangenen Nacht das gräßliche Schicksal ihres Hauses schauen ließ, noch heftig bewegt. In der zweiten Scene tritt Thoas, bestürzt über die Klagen der Priesterinnen, herzu und gibt uns Orakelzeichen kund, des Inhalts, das Verderben werde ihm nahen, wenn ein einziger Fremdling dem

Lande nahte und darauf dem Opfertode entränne. Schon stürmen die Scythen in der dritten Scene herein »Besänftigt ist der Götter Wut, da sie uns selbst die Opfer senden!« und in der vierten Scene werden Orestes und Pylades gefesselt hereingeführt, verweigern die Auskunft darüber, was sie in diesem Lande gewollt, und werden vom Könige zum Opfertode verurteilt. Der barbarische Scythenchor »Blut kann des Volkes Schuld, Blut kann allein sie büßen« schließt den Akt. Der zweite Akt führt uns in das unterirdische Innere des Tempels in den Raum, in welchem sich die Freunde Orestes und Pylades befinden. Orestes verwünscht sich, daß er nun auch den Freund ermorde, Pylades tröstet ihn damit, daß sie doch gemeinsam sterben dürften. Die zweite Scene: Der Tempeldiener bringt den Pylades in einen andern Raum, denn »so will es das Gesetz«. Es folgt die wunderbare Scene, in der Orest schmerzbetäubt aber ruhig, schließlich vor Ermattung einschläft. Hier müssen einige die Darstellung der Handlung unterbrechende Worte eingeschaltet werden. Eine sehr hervortretende Eigentümlichkeit Glucks ist seine Kunst zu charakterisieren. Wenn Iphigenie (Sopran) spricht, wird sie durch gemessene, großzügige Streichorchesterakkorde begleitet — die einen gewissen Anklang an die Christus-Recitative in der Bachschen Matthäuspassion geben, einen natürlich nur fernen Anklang, der aber um so bewundernswerter ist, als Gluck das Bachsche Werk kaum gekannt haben dürfte. Ebenso atmen die Priesterinnenchöre selbst dann Weihe und eine gewisse Herbheit, wenn äußerst bewegte Seelenzustände darzustellen sind. Thoas (Baß) ist durch scharfe Rythmen und Molltonarten als der dem Verhängnis preisgegebene Barbar gezeichnet. Die Arie »Der Himmel gab mir sichere Zeichen«, in der zweiten Scene des ersten Aktes wird durchweg von dem Rhythmus ♩. ♪ ♩. ♪ in erregtem Zeitmaße begleitet. Pylades (Tenor) ist der glückliche, von Freundschaft und Wärme überströmende Jüngling, Orestes (Bariton) dagegen wird eine ihn beständig quälende Unruhe nicht los. Die Scythen sind in ihrer Roheit und Einfachheit durch das Triangel, welches in dem Rhythmus ♬♬ in lebhaftem $^2/_4$-Takt mitgeht, charakterisiert. Mit Grausen sehen wir in ihren Händen Orestes, denn wir fühlen es, diese Barbaren werden die Schwester zwingen, den Bruder zu opfern, oder werden beide töten. In der bereits erwähnten dritten Scene des zweiten Aktes singt Orestes »in Ruhe löst sich sanft mein Leid« und schläft schließlich unter Tönen ein, die in ihrer schmerzlichen Süße wieder an die Matthäuspassion gemahnen, nämlich an die Stelle im Schlußchor, wo auf den Text »höchst vergnügt schlummern da die Augen ein« im piano die allerschmerzlichsten Dissonanzen erklingen. Als Begleitung der Arie »In Ruhe löst sich sanft mein Lied«, die in Dur und im ruhigen $^4/_8$-Takt gehalten ist, wählt Gluck außer ruhiger Cantilenenführung der übrigen Instrumente für die Bratschen den durchgehenden Rhythmus

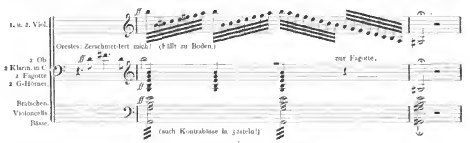
sf p sf p

der uns, je länger er erklingt, desto mehr erschaudern macht. *Nohl* erzählt uns in seiner Musikgeschichte (S. 169), daß ein Freund Gluck darauf aufmerksam gemacht habe, es sei doch ein Widerspruch, daß diese Bratschenfigur zu den Textworten »Die Ruhe kehrt mir wieder« erklinge. Darauf habe Gluck ausgerufen: »Er lügt, er lügt, er hat seine Mutter getötet!« Dieser Rhythmus ist nur ein Einzelbeispiel der Charakterisierungskunst Glucks: es muß aber hervorgehoben werden, um zu zeigen, was für ein Dramatiker, was für ein zielbewußter, klarer und energischer Künstler der Autor ist. Wer denkt nicht an Wagner, der im Orchester vermittels eines Leitmotives die wahren Absichten der Handelnden kundgibt, während diese sich gegenseitig belügen? Auf diese Scene folgt die vierte: Der Mittelpunkt des Werkes und eine der großartigsten Conceptionen, die je ein Dramatiker gehabt hat. Orestes ist bewußtlos. Die Eumeniden in dunkeln grauen Gewändern kommen aus dem Hintergrunde und umringen ihn mit einer entsetzlichen Pantomime. Klytämnestra erscheint in weißem Gewande, erhebt stumm drohend ihre Rechte und verschwindet wieder. Unter Posaunenstößen ertönt halblaut der Chor: »Erbebe uns'rer Rache und der Götter Gericht!« Von Zeit zu Zeit schreit Orestes bewußtlos bleibend, auf: »Ach! Ach! Ach welche Qual!« Es ist eine Scene von einer übermenschlichen Gräßlichkeit! Ich kenne nichts in der dramatischen Literatur, Wagner eingeschlossen, das an Furchtbarkeit diese Scene überragte, ja vielleicht ihr nur gleichkäme. — Orestes erwacht, die Eumeniden verschwinden, Iphigenie mit den Priesterinnen tritt herein. Ihr muß Orestes auf Befragen das Schicksal des Elternhauses erzählen. Auf die Frage nach dem Schicksal Orestens antwortet dieser: »Der Tod, den er gesucht, hat endlich ihn ereilet!« Iphigenie zieht sich, um ihren nicht zu beherrschenden Schmerz zu verhüllen, nach der Seite zurück und läßt Orestes wegführen. Sie bringt dann im tiefsten Schmerze mit ihren Priesterinneu für ihren vermeintlich toten Bruder die Opfer dar. Mit diesem wunderbaren und ergreifenden Bilde schließt der Akt. Im nächsten will Iphigenie auf den gerne gehörten Wunsch ihrer Priesterinnen hin einen der Gefangenen entfliehen lassen und mit einer Botschaft an ihe Schwester Elektra senden. Jeder der Freunde freut sich, für den Freund sterben zu können. Iphigenie wählt zum Boten, von einer innern Stimme getrieben, den Orestes. Dieser aber will sterben, um den Freund

zu retten und um nicht sein fluchbeladenes Leben noch weiter schleppen zu müssen. Auf seine Drohung sich zu töten, läßt sich Iphigenie schweren Herzens schließlich herbei, ihre Wahl zu ändern. Sie übergibt dem Pylades eine Rolle, enthaltend die Botschaft an ihre Schwester Elektra. In der Schlußscene hat Pylades eine aufgeregte hoffnungsfreudige Arie (Rhythmus der Hörner!), die mit den Worten schließt: »Kann ich Orest nicht retten, dann überströme auch mein Blut!« Der letzte Akt bringt uns in den beiden ersten Scenen Iphigenie, die Orest opfern soll, ihre Priesterinnen und Orest. Dieser wird zum Opfer geschmückt, Iphigenie ergreift, furchtbar mit sich kämpfend, das Opfermesser, Orestes: »So fielest auch du einst in Aulis, geliebte Schwester Iphigenie!« und die Geschwister erkennen sich. Thoas aber drängt herein und fordert das Opfer, auch, als Iphigenie ihm enthüllt, daß Orestes ihr Bruder sei. Iphigenie scheucht die Krieger des Thoas, welche Orest ergreifen wollen, mit Hoheit zurück: »Bleibt fern von ihm!« Der Barbarenkönig will jetzt persönlich Orestes und Iphigenie mit seinem Schwerte töten, als Pylades mit einem Haufen Griechen hereindringt und Thoas niederstreckt. Die wütend aufeinander Dringenden wirft eine überirdische Licht-Erscheinung auf die Knie: Diana selbst erscheint, gibt den Scythen den Befehl, ihr Bildnis, das »zu lange schon durch blutigen Mord entehrt«, an die Griechen auszuliefern, entsühnt den Orestes und entläßt Iphigenie nach Griechenland. Ein glänzender Einschiffungschor — C-dur — schließt das Werk.

Der Text rührt von *Guillard* (1752—1820) her. Er ist einer der besten Operntexte, die es überhaupt gibt, bei dem jungen Dichter durch Glucks Reformideen, insbesondere die »Iphigenie in Aulis«, angeregt. Über den Text haben wir ein interessantes Urteil, nämlich von Schiller aus dem Jahre 1800 in einem Briefe an Goethe: »Die Musik ist so himmlisch, daß sie mich selbst in der Probe unter den Possen und Zerstreuungen der Sänger zu Tränen gerührt hat, ich finde auch den dramatischen Gang des Stückes überaus verständig.« Ziemlich die einzige Streichung die bei der Aufführung am 1. Juli vorgenommen wurde, war gegen den Schluß hin die Scene, in der Thoas erschlagen wird. Es wurde vielmehr Goethes Iphigenie hineinkorrigiert: als Pylades mit seinen Griechen erscheint und Thoas niederstechen will, wirft sich Iphigenie zwischen Thoas und Pylades, hierauf erscheint Diana und trennt die Streitenden. Thoas reicht Orestes und Pylades die Hand zum Abschiede. Nicht übel! Ich führe diese Streichung an, um zu zeigen, mit welcher feinfühligen Intelligenz unsere Regie an ihrer Aufgabe gearbeitet hat. Nur eines störte empfindlich: Iphigenie übergibt dem Boten Orestes für Elektra eine Rolle — schönen weißen Papieres! Das Papier kam im 12. Jahrhundert nach Europa!

Anhangsweise gebe ich eine prachtvolle Stelle aus der ersten Scene des 2. Aktes für diejenigen, welche Literaten, die selber nichts wissen, das Urteil nachsprechen, daß Gluck nicht mehr »recht packen könne, weil ihm zu wenig Mittel zur Verfügung ständen«. Orestes, bedrängt von seinen gräßlichen Erinnerungen und vor sich den Tod seines Freundes Pylades sehend ruft die Götter an:



Das ist eine Stelle — noch herausgehoben durch die folgende Generalpause! — die sich in der »Walküre« nicht fremdartig ausnehmen würde!

Die Leitung des Werkes durch Kapellmeister *Hagel* war meisterhaft — das hebe ich insbesondere deshalb hervor, weil ein Teil der Lokalpresse aus der Jugend des Dirigenten das Recht herleitet, ihn herabzusetzen. Thoas wurde von *Schütz* — dem Bayreuther Hagen —, Pylades von *Urlus* prächtig und mit reifem Stilverständnis dargestellt. Die Hauptrolle der Iphigenie litt unter einer gewissen Grobheit der Auffassung, über die Frau *Dönges* vielleicht hinwegkäme, wenn sie weniger überzeugt von der — Unübertrefflichkeit ihres Spiels wäre. *Mergelkamp* genügte als Orestes zwar schauspielerisch ziemlich, aber nicht in gleicher Weise gesanglich. Die Chöre waren charaktervoll — Intonationsschwankungen darf der Kritiker übersehen, wenn sie, wie hier, auf Zufälligkeiten beruhen und vorübergehend sind.

Und nun geht hin und tuet desgleichen! Besonders ihr mittleren Bühnen, seht ein, daß ihr der Kunst durch einen Tristan ohne englisches Horn und mit »reduziertem« Orchester unvergleichlich

weniger Dienste leistet, als durch eine stilgerechte Wiedergabe eines der Gluck schen Werke, bei deren Orchester ihr nichts zu reduzieren finden werdet. Daß Gluck Kassen machen kann, lehrt Halle in der Wintersaison 1903/1904. Aber auch die größten Bühnen werden vor einer keineswegs leichten Aufgabe stehen. Die Aufgabe ist da: Gluck ist wieder lebendig, und er wird nicht wieder von der Bühne absterben. Die Lösung der Aufgabe aber wird nicht nur Gluck zu gute kommen, sondern auch Wagner. Denn diese beiden Meister haben bei aller Verschiedenheit soviel Gleichartiges, daß einer den andern hebt. Wagner hat selbst diesen Gedanken durch die Neubearbeitung und musterhafte Aufführung der »Iphigenie in Aulis« in Dresden in die Tat umgesetzt. Erst jetzt, nachdem wir Wagner aufgenommen haben, sind wir recht vorbereitet auf die Gluckschen Tragödien. Sie ihrerseits stellen die Sache Wagners auf eine breitere Grundlage: man wird nicht mehr — wie Otto Neitzel und Hanslick es tun — mit Recht behaupten können, die Entwicklung Wagners sei lediglich eine persönliche Entwicklung und müsse — wenigstens relativ — ohne Einfluß auf die geschichtliche Weiterentwicklung sein. Eine »persönliche« Entwicklung, welche zwei so verschiedene Meister, durch einen solchen Zeitraum voneinander getrennt, übereinstimmend machen, hat etwas Typisches, und damit aufgehört, eine »persönliche« Entwicklung κατ' ἐξοχήν zu sein. Freilich ist Gluck nur einmal mit Erfolg nachgeahmt worden, nämlich von Wagner, und Wagner hat noch keinen Nachfolger gefunden. Aber das dürfte wohl nicht mit Notwendigkeit den Schluß herbeiziehen, daß diese künstlerische Entwicklung eine falsche wäre, vielmehr — sehr andere und nicht in der Person Wagners begründete Ursachen haben.

Lose Blätter.

Drei unveröffentlichte Briefe Loewes über geistliche Kompositionen an das Haus Schott.[1])

Eingeleitet und herausgegeben von
Dr. Edgar Istel (München).

Karl Loewe, der unvergleichliche Meister der Ballade, entfaltete auch auf kirchlichem Gebiet eine rege Wirksamkeit, war er doch selbst in seiner Jugend Theologiestudierender gewesen, bis dann schließlich doch die Muse die Oberhand über die Gottesgelahrtheit gewann. Auch innerhalb seiner musikalischen Tätigkeit bezeichnen die geistlichen Werke nicht gerade den Höhepunkt seines Schaffens; aber es war ihm stets heiliger Ernst, und so sind auch seine Oratorien als die Emanationen eines tiefen, gläubigen Gemüts aufzufassen. Die nachfolgenden Briefe an das weltbekannte Mainzer Verlagshaus eröffnen gleichzeitig einen Ausblick auf allgemeine Fragen, die heute noch des Interesses nicht entbehren, und so dürfte denn auch dieser Beitrag zur Biographie des edlen Meisters willkommen sein.

Die Briefe lauten:

I.

Stettin, den 11. December 1844
Herrn Schott's Söhne in Mainz

Ew. Wohlgeboren

beehre ich mich auf Ihre geehrte Zuschrift ganz ergebenst zu erwiedern, daß ich Ihren Plan, für die evangelische Kirche Materialien zu liefern sehr Zweckmäßig finde, da dieses Feld noch sehr unangebaut daliegt. Ich selbst will für meine Person sehr gerne für diese Sache thun, was in meinen Kräften steht, und bin bereit, Ihnen dasjenige zu liefern, was Sie mir andeuten werden. Mich dünkt, es ist aber ein wohlgeordneter Plan nothwendig, der das kirchliche Bedürfniß scharf ins Auge faßt; eine Art Redaction, nach welcher Sie dabei nothwendig verfahren müssen. Eine große Lücke ist das vom vorigen König angeordnete Todtenfest in musikalischer Beziehung, da giebt es sehr wenig, weil das Fest noch so neu ist. Ich habe dafür erst hier componiren müssen. Hoffentlich wird für die städtischen Bedürfnisse mein Werk »Die Festzeiten« schon sehr willkommen sein, ich werde es im Februar hier das erstemal aufführen. Aber auch in kleinerer Form ist viel zu thun übrig, und ich arbeite jetzt nach den Quellen Luthers sämtliche Compositionen für die Kirche aus. Diese köstlichen Compositionen hat man ganz verunstaltet, sie wollen nach der Glareanschen Theorie, nach welcher Luther componirte, harmonisiert sein, und sie gestalten sich ganz anders und viel leichter und schöner. Sollten Sie auf dieses für unsere Kirche und leichte Vocalmittel berechnete Werk eingehen, so will ich Ihnen dasselbe zur Ansicht mittheilen, ich glaube, es muß eminent einschlagen, theils ist es am Klavier zu singen, theils für den Gottesdienst. Für Ihren Plan bin ich auch als Redacteur gern bereit, zu arbeiten, und wir sind ja immer noch gut fertig geworden.

Hochachtungsvoll der Ihrige Dr. Loewe.

II.

Stettin, den 30. Sept. 1850.

Wohlgeborner Herr,
Hochzuehrender Herr Schott!

Ueberbringer dieses, der Herr Premier-Lieutenant von Tippelskirch, mein künftiger Herr Schwiegersohn, freut sich sehr die Bekanntschaft eines Mannes und eines berühmten Hauses zu machen, dessen Name in meinem Hause so oft und so gern Erwähnung gethan ist. Er wird sich sehr freuen, wenn er durch Ihre Güte Gelegenheit findet, seinen kurzen Aufenthalt in Mainz irgendwie verschönt zu sehen, da er da sonst eben keine Bekanntschaft hat, und im Dienste dort auf ein paar Tage eintreffen wird. Er hat mir versprochen, sich zugleich nach zweien meiner Werke bei Ihnen zu erkundigen, Duo für P. F. und Violine, und 2) nach dem Psalm: »Aus tiefer Noth« auf welche Sachen ich große Stücke halte und die ich schmerzlich vermisse. In großer Hochachtung und Freundschaft, und der Bitte mich mit Aufträgen zu beehren Ihr

sehr ergebener Dr. Loewe.

III.

Herren Schotts Söhne
Wohlgeboren.

Gern bin ich bereit, Ihnen mein neuestes Oratorium »Johannes der Taeufer« zu offeriren, op. 132. Es hat weiter kein Orchester, sondern es kann gleich so brevi manu in jeder Kirche, in jeder

[1]) Im Besitze der Mainzer Stadtbibliothek. Mit gütiger Genehmigung der Großherzogl. Bürgermeisterei publiziert.

Schule aufgeführt werden, da die Worte synoptisch aus den 4 Evangelien der heiligen Schrift gezogen sind; und etwa so ausgegeben werden können, wie »Die Heilung des Blindgebornen«. Der Tod des Johannis ist nicht darin enthalten, sondern einfach seine Taufe. Es würde wie eine Ballade zu ediren sein und deshalb Ihnen à 5 Fr. d'or zu Diensten stehn. Ich glaube, daß unsres Herrn Ministers Excellenz Herr von Muehler für die Gymnasien und Höhern Burgerschulen anzukaufen die Gnade haben wird. Deshalb wollen Sie, wenn Sie Sich entschlossen haben, woran ich nicht zweifle, mit mir sofort Ihren gefälligen Antrag machen. Die Orgel sieht schwerer aus, wie sie in Wahrheit ist, denn 2 meiner Schüler haben Sie untadelich accompagnirt.

Zugleich sende ich Ihnen zwei kleinere Balladen, deren eine Abschrift: »Tom der Reimer« heißt, (nicht Thoms wie die Abschrift consequent sagt) also: 1) Tom Reimer, 2) der Asta von Heine. Jede der Kleinen steht Ihnen à 1 fr. d'or, also beide à 2 fr. d'or zu Dienste. Sie können mit den 3 Sachen brillante Geschäfte machen, daher biete ich sie Ihnen zuerst an, denn Sie sind mir imer gern erinnerlich. Wie geht es Ihrem edlen Hause? Wer lebt noch? Ein ausführlicheres Schreiben von Ihrer Hand würde mich wahrhaft erfreuen.

Stettin, den 9. November 1864.

Hochachtungsvoll der Ihrige
Dr. Loewe, Musikdirector.

Das im ersten Brief erwähnte Oratorium »Die Festzeiten« (Op. 66) besteht aus acht Teilen, deren Text aus Worten oder Schrift, Prosastellen Luthers und mehr oder minder gelungenen Versen sich *Loewe* selbst zusammenstellte. In ihm sollen die großen Kirchentage musikalisch verherrlicht werden, so zwar, daß sowohl das Werk als Ganzes wie in seinen einzelnen Teilen aufführbar ist. Advent und Weihnachten (erste Abteilung), Fasten, Karfreitag und Ostern (zweite Abteilung), Himmelfahrt, Pfingsten und Trinitatis (dritte Abteilung) werden so durchgeführt. Mit den Solostimmen, welche »die ipsissima verba der heiligen Schrift einzuführen haben, wechselt der Chor als christlich teilnehmender Erzähler«, wie *Loewe* selbst in der Einleitung zu dem Werke bemerkt, und so wechseln noch weiter protestantische und katholische Elemente, streng geführte Fugen mit den zwanglosen Ergüssen einer melodiefrohen innig-gläubigen Seele, kein Wunder bei einem Werke, dessen Komposition sich über einen Zeitraum von zehn Jahren erstreckt (1825—1836).[1])

Das im dritten Brief erwähnte Oratorium »Johannes«, stilistisch das am wenigsten geistliche von allen, blieb unveröffentlicht; auch die beiden angebotenen Balladen, darunter der berühmte »Tom der Reimer«, mit dem *Schott* wirklich »brillante Geschäfte« hätte machen können, erschien nicht daselbst, sondern bei Schlesinger in Berlin.

Der zweite Brief erinnert an den schwersten Schlag, den *Loewe* je erlitten: seine inniggeliebte Tochter Adele, eine hervorragende Sängerin, sollte dem jungen gleichfalls sehr musikalischen Offizier, dem sie verlobt war, nicht angehören. Wenige Monate später raffte sie ein typhöses Fieber plötzlich hinweg, und *Loewe*, schwer darnieder gebeugt, mußte in Norwegen Linderung seines Schmerzes suchen.

Ein Brief Mozarts.

Ein interessanter Brief Mozarts[2]) an den Baron von Aufseß in Bayreuth vom Jahre 1790 wurde unlängst von den L. N. N. veröffentlicht. Wir geben daraus folgendes:

Wie nämlich meine Art ist beim Schreiben und Ausarbeiten von großen derben Sachen? — Ich kann darüber wahrlich nicht mehr sagen, als dies, und ich kann auch zu weiter nichts kommen. Wenn ich wohl für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder auch nach guter Mahlzeit beim Spatzieren, und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweise und am besten. Woher und wie, das weiß ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopf und summe sie wohl auch für mich hin, wie mir andere gesagt haben. Halt ich nun das fest, so kommt mir bald eins nach dem anderen bei, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Kontrapunkt, nach Klang der Instrumente usw. — — Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nicht gestört werde: Da wird es immer größer und größer, und ich breite es immer weiter und heller aus, und das Ding wird im Kopfe fast fertig, wenn es auch lang ist, so daß ich es hernach mit einem Blicke, gleichsam wie ein schönes Bild, oder wie einen hübschen Menschen im Geiste übersehe, und gar nicht nacheinander, sondern gleichsam alles zusammen. Das ist nun ein Schmaus; — alles das zu finden und zu machen geht in mir nur wie ein schöner, starker Traum vor. Aber das Überhören, so alles zusammen, ist doch das Beste. Was nun so geworden ist, das vergesse ich so leicht nicht wieder, und das ist vielleicht die beste Gabe, die mir unser Herr Gott geschenkt hat. Wenn ich nun einmal zum Schreiben komme, so nehme ich aus dem Sacke meines Gehirns, was schon vorher, wie gesagt, eingesammelt ist. Darum kommt es auch hernach schnell auf das Papier, denn es ist eigentlich schon fertig, wird auch selten viel anders, als es vorher im Kopfe gewesen ist. Darum kann ich mich auch beim Schreiben stören lassen und mag um mich mancherlei vorgehen, ich schreibe doch, kann auch dabei plaudern von Hühnern und Gänsen oder Hänsel und Bärbel usw. Wie nun aber über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt die Gestalt und die Manier annehmen, daß sie Mozartisch sind, und überhaupt nicht die Manier irgend eines Andern, das wird überhaupt so zugehen, wie meine Nase, ebenso groß und herausgebogen, gerade Mozartisch ist und nicht wie bei Andern: denn ich lege es nicht auf Besonderheiten an, wüßte die meinige auch nicht einmal näher zu beschreiben. Es ist ja recht natürlich, des Menschen, die wirklich ein Aussehen haben, auch verschieden von Andern aussehen, wie von außen, so von innen. — Wenigstens weiß ich, daß ich mir das eine so wenig wie das andere selbst gegeben habe. Damit lassen Sie mich nun für immer und ewig in Ruhe, bester Freund, und glauben Sie ja nicht, daß ich aus anderen Ursachen abbreche, als weil ich nichts weiter weiß. — Sie, als ein Gelehrter, bilden sich gar nicht ein, wie sauer mir das schon geworden ist. Andern Leuten hätte ich gar nicht geantwortet, sondern gedacht: Muschi, buschi usw.

[1]) Vergl. Bulthaupt, Biographie Loewes, Berlin 1898.

[2]) Die Echtheit wird auf Grund historischer Daten bezweifelt.

Katholischer Lehrer- und Küsterdienst.

Wie ein Gesetz aus vergangenen Jahrhunderten mutet eine neuerdings erlassene Verordnung des bischöflichen General-Vikariats zu Fulda an. Es heißt darin:

»Als Kirchendiener hat derselbe (der Lehrer) alles dasjenige gut vorzubereiten und zu besorgen, was zur Feier des heiligen Meßopfers, zur Ausspendung der heiligen Sakramente und Sakramentalien, überhaupt zur Abhaltung des Gottesdienstes im Lauf des Kirchenjahres notwendig ist. Ferner hat derselbe auf die Reinlichkeit der Kirche und ihrer Gerätschaften Bedacht zu nehmen und dafür zu sorgen, daß wöchentlich wenigstens einmal die Kirche ausgekehrt und die Altäre, Beichtstühle, Kanzel und Bänke abgestäubt werden. Außerdem hat derselbe über die sichere Verschließung, Reinlichkeit und Erhaltung der ihm anvertrauten Paramente, Weißzeugstücke und anderer Kirchensachen zu wachen, von der Kirche jeden Nachteil nach Kräften abzuwenden und jeden aus seiner Schuld entstehenden Schaden der Kirche gewissenhaft zu ersetzen. Im weiteren hat derselbe den Auf- und Zuschluß der Kirche und des

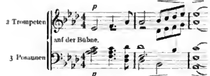
Totenhofs und das Glockengeläute ordentlich und zu gehöriger Zeit, sowie auch das Orgelspiel und Vorbeten in der Kirche auf eine erbauliche Weise zu besorgen, die Kinder in der Kirche zu beaufsichtigen und überhaupt in Handhabung sittlicher Zucht und erbaulicher Ordnung den Geistlichen nach Kräften zu unterstützen. In betreff der Auskehr und Reinigung der Kirche genehmigen wir, daß die Verrichtung durch Vertretung, aber unter Verantwortung und Honorierung von seiten des Lehrers verrichtet werden kann, unter der Voraussetzung, daß solches im Einverständnis mit dem Herrn Pfarrer hinsichtlich der Wahl der Person geschehe. Gleiches gilt von der Besorgung des Geläutes, der Turmuhr, wenn diese Funktion nicht durch die Gemeinde bewerkstelligt wird.«

Wann wird endlich der ganze Küsterdienst vom Lehrerberuf getrennt? Es wäre schon längst geschehen, wenn nicht soviel Gleichgültigkeit in den Reihen der Organisten und Kantoren herrschte. Aber wir haben es bei Gründung »des Organisten- und Kantorenvereins für Thüringen« selbst erfahren, daß doch ein großer Teil dieser Herren am liebsten die Zipfelmütze über die Ohren zieht und abwartet, was herausspringt, wenn andere arbeiten. Freilich, die Behörden, welche dem Lehrer jene unwürdigen Pflichten auferlegen, sind in erster Reihe tadelnswert. Sie sind mit schuld, daß der Lehrermangel immer größere Ausdehnung annimmt, trotzdem die Seminarien bei der Aufnahme nicht mehr »kürsch« sind. Wir müssen dabei an eine Stelle aus *Bruno Schraders* Biographie von Händel denken, in der es heißt: »Friedrich Wilhelm Zachäus musikalische Bedeutung als Lehrer Händels ist vielleicht etwas überschätzt worden. Doch war er eines der besten Muster jenes alten gediegenen Organistenstandes, welcher heute, dank der Nichtachtung der Orgelspieler seitens mancher Behörden und Kirchenvorstände so gut wie ausgestorben ist.«

Gewiß trifft das letztere nicht ganz zu — wir haben noch viele tüchtige Organisten — aber wir sind auf dem besten Wege, daß es autreffend werde. R.

Monatliche Rundschau.

Bayreuth 1904.



Hört Ihr den Ruf? Nun danket Gott, daß Ihr berufen ihn zu hören!

Zum 16. Male hat jenes einzige Theater auf dem Hügel bei Bayreuth seinen Ruf in die Welt hinausgesandt, und wieder sind von beinahe allen Teilen der Erde die Festspielgäste in Bayreuth zusammengeströmt, und der Wunsch vieler mitzuschauen mußte unerfüllt bleiben, weil kein Platz mehr vorhanden war.

Die diesjährigen Festspiele beginnen, wenn man so will, ein neues Stadium. Denn in den Jahren von 1876—1902 sind alle Werke Wagners — mit Ausnahme des Rienzi und der Jugendopern, welche durch den Willen des Meisters wie durch die Natur der Sache von einer Darstellung in Bayreuth ausgeschlossen sind — in Bayreuth über die Bühne gegangen,[1]) und was den Parsifal betrifft, so ist, wie wir alle mit Entrüstung vernommen haben, wenigstens für Amerika das dem Willen des Meisters wie der Natur der Sache entspringende künstlerische Monopol dieses esoterischen Werkes gebrochen worden. Bayreuth ist also einerseits nicht mehr Monopol-Theater und andrerseits nicht in der Lage, noch Neues zu bringen, was beides bis 1901 (1902) der Fall war.

Wenn trotzdem auch in diesem Jahre alle Vorstellungen ausverkauft sind, so beweist dieser Umstand, daß beides, und insbesondere die Monopolstellung, keine Existenz-Frage für Bayreuth ist. Dieser Beweis ist recht blamabel für diejenigen, welche hinter dem Kampfe, den Bayreuth gegen München und New-York und für den Parsifal führt oder geführt hat, egoistische Motive des Hauses Wahnfried witterten. Der Idee der Festspiele gilt jener Kampf, wahrlich nicht — dem Gelde. Die Festspiele werden nicht, auch nicht in zweiter Linie, des Geldes wegen veranstaltet,[2]) und bekanntermaßen fließt übrigens der Erlös nicht der Familie Wagner zu. Damit sage ich nichts Neues; aber man muß das Richtige, dem Goetheschen Worte zufolge, oft sagen, da ja auch das Falsche immer wieder vorgetragen wird. Und gerade diese »Blätter« sind würdig, Organ der wiederholten Verkündigung des »Richtigen« zu sein: dienen sie doch, freilich zunächst auf den Spezialgebieten der Haus- und der Kirchenmusik, einem Bayreuth verwandten Kunstziele: der Verinnerlichung der Musikpflege.

Beschäftigen wir uns noch einen Augenblick mit der Statistik der Festspiele. Zweimal ist der Parsifal nicht erschienen: 1876 unter des Meisters Leitung, weil er noch nicht da war, und 1896, als zum ersten Male der »Ring« wieder erschien. Damit ist wiederum der Nachweis erbracht, daß der »Parsifal« nicht die (einzige) Basis der Festspiele ist. Ja, die Parsifalvorstellungen von 1883 und 1884 haben sogar bewiesen, daß der »Parsifal« als einzige Basis der Festspiele bezüglich der praktischen Durchführbarkeit nicht ausreicht. Die halbleeren Häuser von 1884 füllten sich erst und wurden seit 1891 zu ausverkauften Häusern, als Cosima Wagner, diese »einzigartig wundersam begabte Frau«, wie ihr erhabener Gemahl sie nannte, die anderen Werke Wagners neu schuf, indem sie sie in Bayreuth nach dem liebevollsten und peinlichsten Studium darstellte, einem Studium, das der Wiedergewinnung der wundersamen Schönheit der dichterischen Konzeption, der Zartheit vieler auf der Opernbühne verlorenen oder ins Groteske verzerrten Einzelzüge, der visionären Glut dieser Kunst galt und zum Ziele die Herausarbeitung oder richtige Beleuchtung der Grundideen der einzelnen Werke hatte. Wahrlich, blickt man zurück auf das, was diese Frau, im wesentlichen selbständig leitend, freilich unterstützt von einem Stabe erster Künstler, die sie um sich gesellt, in den letzten Jahren insbesondere von ihrem Sohne Siegfried, sich ganz zurückziehend auf die eine Aufgabe, die sich ihr nach dem Tode Wagners bot, außer ihr nichts mehr sehend, seit 1883 geleistet hat, es ist in seiner Art vollkommen ebenbürtig dem Schaffen ihres Gemahls.

Es ist auch von der »Welt« mit der gleichen Verständnislosigkeit verfolgt worden. Als 1891 nach dem »Tristan« und den »Meistersingern« der »Tannhäuser« erschien, schrie man Mordio und Zeter über den Unverstand, diese »Oper« nach Bayreuth zu zerren — geredet im Sinne jener Schreier. Insbesondere griff man die Wahl der Pariser Bearbeitung des Tannhäusers, jener einzig genialen und schonenden Durcharbeitung des Werkes durch den Meister selbst, auf die ich noch zu sprechen kommen werde, an. Es liegt mir eine im »Musikalischen Wochenblatte«[1]) — einem Blatte, dem man gewiß keine prinzipielle Gegnerschaft gegen die Bayreuther Ideen nachsagen wird — erschienene, aus der Feder eines unserer

[1]) Der »Ring« zuerst 1876, »Parsifal« 1882, »Tristan und Isolde« 1886, »Die Meistersinger« 1888, »Tannhäuser« 1891, »Lohengrin« 1894 und »Holländer« 1901.

[2]) Die Veranstalter brauchen keine »Firma« zu haben, vergl. meine Ausführungen S. 74 dieses Jahrgangs.

[1]) Jahrgang 1891, Seite 429 ff.

[2]) und zum ersten Male während des Erscheinens dieser »Blätter«.

angesehensten Schriftsteller, dessen Namen ich nicht nennen will, weil der Autor wohl schon selbst zu reiferer Einsicht gelangt ist, fließende Besprechung vor, die folgende Blüten enthält: »Wenn Wagner, von dem Bestreben erfüllt, endlich auf der berühmten Bühne der Pariser Großen Oper festen Fuß zu fassen, sich schweren Herzens dazu entschloß, den schablonenhaften Forderungen dieses Institutes Konzessionen zu machen; wenn ein deutscher Meister gezwungen wurde, im Notzustande eines seiner deutschesten Werke dem französischen Geschmack, den Anforderungen einer Sinneskitzel verlangenden Menge anzupassen . . .« »Warum griff man also nicht zum alten ‚Tannhäuser', dem eine Musteraufführung recht wohl getan hätte? Vielleicht äußert man sich an maßgebender Stelle über diese Frage, ist doch die Beantwortung derselben schon deshalb dringend erforderlich, um ein für allemal den Verdacht zu beseitigen, als hätte es sich bei der Ankündigung der prunkhaften Ausstattung der Venusbergscene nur um ein Reklamemittel handeln sollen«. — Die Wesendonkbriefe, welche vor kurzem von Prof. *Golther* herausgegeben worden sind, werden den Autor darüber belehrt haben, daß und warum eine Musteraufführung des »alten« Tannhäuser eben lediglich in einer Darstellung des — neuen bestehen konnte. Der Autor fährt dann fort: »Zum Schlusse dieser Verhandlung möchte ich noch eine ganz spezielle Meinung aussprechen, nämlich die, daß der »Tannhäuser« weder in der alten, noch weniger aber in der neuen Form überhaupt nach Bayreuth gehört.« Zu dem letzten Passus hat die Redaktion die Fußnote »Ganz unsere Meinung!« angebracht. Jene Frau aber in Wahnfried schuf, die Meinung der Welt für nichts achtend, die Wurzeln ihrer Kraft in dem gewaltigen Dahingeschiedenen, nicht mehr von dieser Welt, weiter.

Dieses Jahr brachte uns außer Ring und Parsifal — die seit 1897 ständig zusammen erscheinen — wiederum, zum ersten Male seit 1894 [2]), den »Tannhäuser«. Ich lege bei der folgenden Besprechung die Aufführung vom 1. August, und für den Parsifal die vom 31. Juli (Liszts Todestage) zu Grunde.

»Tannhäuser« wurde in diesem Jahre zum ersten Male von *Siegfried Wagner* dirigiert. Die den Beginn der Vorstellungen anzeigenden Trompetenfanfaren sind verklungen, die Festspielgäste haben ihre Plätze eingenommen. Das Licht erlischt. Absolutes Schweigen. Und nun zaubert uns der unvergleichbare Klangkörper des Bayreuther Orchesters zuerst das inbrünstige Verlangen der Pilger und dann den Venusberg vor die Augen.

Ich liebe es, an Einzelheiten, die scheinbar ganz unwesentlich sind, den Vorzug Bayreuths nachzuweisen. Was ist leichter, als — das Licht auszulöschen? Vor kurzem sah ich in Leipzig wieder einmal den »Holländer« und ärgerte mich zuerst — nun worüber hätte ich mich anders zuerst ärgern können als über den ersten Ton? Ich gedachte der suggestiven Wirkung, welche in Bayreuth durch die bloße Verdunkelung des Zuschauerraums erzeugt wird. Die Wirkung ist eine ungeheure. Die Realität verschwindet, die Idealität tritt hervor. Man ist in der zur Perzeption des Kunstwerkes erforderlichen Stimmung. Und noch etwas ganz äußerliches: man weiß, daß im nächsten Augenblicke das Orchester beginnen wird, und infolgedessen herrscht absolute Ruhe. Kein Schwätzen, Schauen, Herunterklappen von Sitzen. Kein Licht, kein Geräusch, nichts . . . die Realität ist verschwunden. Auf der Opernbühne müssen die ersten Töne selbst erst ankündigen, daß die Musik beginnt; die Folge hiervon ist, daß sie selbst, ebenso wie die Stimmung, verloren gehen. Dieser eine Punkt soll zeigen, mit welcher Überlegung man in Bayreuth arbeitet, um das dramatische Kunstwerk, soweit Menschenkräfte dies irgend vermögen, darzustellen, und mit welcher Gleichgultigkeit gegen vitale Interessen dieses dramatischen Kunstwerkes unsere Opernbühne erfüllt ist.

Ein zweiter Punkt ist die berühmte Verdeckung des Orchesters. Das menschliche Ohr hat bekanntlich sehr wenig Ortssinn, d. h. es ist nicht mit Sicherheit möglich, die Richtung anzugeben, aus welcher ein Geräusch kommt. Die Verdeckung des Orchesters nimmt dem Auge ein gutes Teil der Möglichkeit, diese Richtung zu erkennen, und dieser Umstand erhöht die, übrigens auch schon durch den einzigartigen Klangcharakter dieses vollkommensten Orchesters der Welt, sowie die vollendete Akustik erzeugte Idealisierung des Klanges. Man fängt an, die Idee des verdeckten Orchesters bei Theater-Neubauten mit in Betracht zu ziehen. Aber welche Torheiten werden in dem Bestreben, Bayreuth womöglich zu korrigieren — als wenn es hier etwas zu korrigieren gäbe!, — gemacht! So hat man im neuen Kölner Theater das Orchester — tiefer gelegt! Effekt: zu den schlechten Wirkungen des sichtbaren (und nicht durch einen Schallbecher zur Klangeinheit zusammengefaßten) Orchesters tritt noch der akustische Nachteil, daß diese Tieferlegung den Streichkörper matt, den Blechkörper grell erscheinen läßt! So hat man Bayreuth in Köln korrigiert.

Doch ich eile zurück zur Tannhäuser-Ouvertüre. *Siegfried* — wie er per abbreviaturam in Bayreuth heißt — dirigierte mit einer Lebendigkeit in der Einzelgestaltung, daß die psychologischen Entwicklungen und Übergänge dieser feurigen Musik mit höchster Deutlichkeit heraustraten, wovon wiederum die Folge war, daß auch der Hörer, der die Ouvertüre auswendig kennt, eine Anzahl von Dingen zu sehen bekam, die ihm bisher regelmäßig entgangen waren. Die Abweichung der Pariser Bearbeitung von der Dresdener setzt kurz vor dem Höhepunkte der Venusbergmusik in der Ouvertüre, der den sehnsüchtigen Wiedereintritt des Pilgerchores zur Folge hat, ein: die Gardine teilt sich und wir befinden uns noch mit den leiblichen Augen im Venusberge.

Gerade noch zur rechten Zeit, um der Vorbereitung auf den Bayreuther Tannhäuser dienen zu können, sind die Briefe Wagners an Mathilde Wesendonk erschienen.[1]) Diese Briefe gehören mit zum Allerwertvollsten, das die Wagner-Literatur aufzuweisen hat, und wir haben der hochgesinnten Frau, an die sie gerichtet waren, von Herzen zu danken, daß sie diese Briefe nicht, der Bestimmung des Meisters entsprechend, vernichtete, sondern schweigend aufhob. Über den Tannhäuser erfahren wir insbesondere, daß die Umarbeitung dieses Werkes ein halbes Menschenalter nach seiner ersten Aufführung in Dresden lediglich künstlerischer Notwendigkeit seinen Ursprung verdankt, aber keineswegs, wie 1891 der Korrespondent des »Musikalischen Wochenblattes« meinte, ein Kompromiß ist. Wagner ruft aus, er erschrecke über die Coulissen-Venus, die er gemacht. Diese mangelnde Durcharbeitung der Venusrolle bringe hervor, daß der Hörer nicht mit dem Grauen erfüllt würde, das im spätern Verlaufe des Dramas bei den Venusberg-Reminiszenzen vorausgesetzt werde. Aber er erkenne nun, daß ihm damals die technische Meisterschaft gefehlt habe, um so etwas zu machen. Der Ausdruck des ekstatischen habe ihm damals gefehlt; darum habe er in den übrigen, frischen, Partien des Werkes nur an ganz vereinzelten Stellen die bessernde Hand anzulegen gefunden, so bei der zu matten Abgangsfigur der Geigen im 2. Akte, die er durch eine glänzendere, von freilich ungemeiner Schwierigkeit, ersetzt habe. Aus diesen Briefstellen geht, wie Prof. *Golther* in der Vorrede richtig hervorhebt, unwiderleglich hervor, daß Tannhäuser in der Pariser Bearbeitung das durchgearbeitete und zu Ende geführte Werk Wagners, dagegen der Dresdener Tannhäuser lediglich von historischem Werte ist.

Die Venusbergscene ist nun freilich von einer grauenerregenden Furchtbarkeit, wie sie Wagner nirgendwo sonst zeigt. Hier erklingen Töne von einer Raserei, wie sie noch keines Menschen Herz empfunden, noch keines Musikers Ohr geahnt hat. Da die scenische Darstellung ebenso weit geht, so muß man sich eigentlich darüber freuen, daß unsere Opernbühne sich mit dieser gänzlich esoterischen Scene nicht beschäftigt — sie ist unfähig dazu. Auch würde wohl hier und da ein minder begabter Kriminalist auf den Einfall kommen, die Scene sei »unzüchtig«, ein Kriminalist nämlich, der nicht weiß, daß der Begriff der »Unzucht« dann ausgeschlossen ist, wenn die Darstellung des Sexuellen nicht Selbstzweck, sondern Mittel zur Erreichung eines Kunstzieles ist. Diese Venusbergscene ist keuscher konzipiert als — der Trompeter von Säkkingen. Das hätte ich auch einer Dame, augenscheinlich aus der Gesellschaft, sagen mögen, die ich in den Straßen Bayreuths zu dem sie begleitenden Herrn sagen hörte, die Scene sei doch »scheußlich«; ihr Begleiter war freilich

[1]) Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853—1871. Berlin, Verlag von Alex. Duncker, 1904. 4. (!) Auflage.

der Ansicht, daß die Vorstellungen »polizeilich geschlossen« werden müßten! Dieses kurze im Vorbeigehen aufgefangene Zwiegespräch drängte mir den Gedanken auf, wie berechtigt doch Wagners Widerwille dagegen war, daß jeder, welcher 20 M bezahlt, Zutritt zu den Festspielen hat. Es ließ mich ferner der Stipendienverwaltung von Herzen Erfolg wünschen bei ihrem Bestreben, den Fonds, welcher der Gewährung von Freibillets und Aufenthaltsgeldern dient, und welcher gegenwärtig etwa 105 000 M beträgt, bis 1913 auf 1 000 000 M zu erhöhen. Es wird wahrlich Zeit, daß die Modegigerl aus dem Tempel deutsch-nationaler Kunst hinausgetrieben werden, aus dem man sie bisher, leider!, nicht hinaustreiben konnte, weil man ihres Geldes nicht entraten konnte, wollte man die Festspiele aufrechterhalten. Denn das Ideale hat hienieden eine gebrechliche und der Kompromisse bedürfende Existenz.

Venus wurde mit reicher Kunst von *Luise Grandjean* gegeben. Die nicht sehr große und in der Höhe von Schärfe nicht freie Stimme der Künstlerin fand dank der starken Begabung derselben die weichsten und schmachtendsten Töne. Herr *Matray* sang den Tannhäuser. Seine Stimme ist von edelster Färbung und großem Glanze. Der Künstler weiß sein Temperament nicht stets künstlerisch zu beherrschen. So schleuderte er seine Harfe dreimal von sich: im Venusberge nach der zweiten und nach der dritten Strophe seines Liedes und zum Schlusse des Sängerkrieges. Das ist zuviel. Dieser Effekt muß für den Sängerkrieg aufgespart werden. Dagegen sei hervorgehoben, daß er, wie seine Gegner im Sängerkriege, insbesondere Herr *Whitehill* als Wolfram, die Scheinbewegungen auf ihren Harfen so exakt ausführten, daß man ohne durch offenbaren Widersinn beleidigt zu werden, auf den Sänger schauen konnte — was man auf der Opernbühne nicht kann.

Aus dem weiteren Verlaufe der Darstellung hebe ich nur einige Punkte heraus. Frau *Fleischer-Edel* sang die Elisabeth mit köstlicher Reinheit und Zartheit. Was für eine Folie ist das Grauen des Venusberges für diese Heilige! Die klare und große Stimme der Künstlerin ist bekannt. Hier sei noch auf ihre vollendete Darstellungskunst hingewiesen. Die Scene, in der sie sich den Schwertern der Ritter entgegenwirft und um Tannhäusers Heil bittet, ist außerordentlich schwierig. Eine kleine Verschiebung, und der opernmäßige Effekt ist da. Man muß der Jungfrau glauben können, man muß fühlen, daß hier etwas gänzlich außergewöhnliches vorgeht, daß sie eine Heilige ist. Das könnte man ihr vielleicht in unseren Tagen überhaupt nicht mehr glauben, aber wir befinden uns in jener Blütezeit des Mittelalters, wo die Menschen roh, aber naiv und fähig, das außergewöhnliche nicht zu belachen, sondern als solches aufzufassen, waren. Während das Mittelalter einen zarten Kern und eine rauhe Schale zeigt, weist umgekehrt unsere Zeit eine zarte Hülle und darunter rohe Gemeinheit auf, sagte vor kurzem treffend ein deutscher Bischof. *Wagner* wußte wohl, was er tat, als er die Darstellung durchaus modernen Empfindens ins Mittelalter verlegte: nur diesem scheinbaren Anachronismus danken wir die Möglichkeit, dem Künstler zu glauben. Nun: der Elisabeth der Frau Fleischer-Edel glaubte man ihre Heiligkeit und verfolgte darum die Scene mit unendlicher Rührung.

Die Dekorationen waren von unübertrefflicher Schönheit: im Hintergrunde die Wartburg im ersten und dritten Akte, dann die Halle im zweiten und besonders der Venusberg im ersten Akte. Daß die Ensemble-Scenen und Chöre in Bayreuth unerhört sind, weiß jeder, der dort einer Vorstellung beiwohnte. Das ist einesteils deshalb der Fall, weil die Chöre mit Solisten besetzt und auch zu den unbedeutendsten Rollen gute Kräfte genommen werden, insofern also für ein Tagestheater, seiner beschränkteren Mittel wegen, so wenig erreichbar, wie der Klang des Bayreuther Orchesters, andrerseits aber beruht es auf der feinsten Durcharbeitung der Regie. Das sollten sich unsere Regisseure anschauen, wie der Landgraf von Thüringen und seine Tochter ihre Gäste begrüßen, mit welcher Lebenswahrheit die verschiedenen Beziehungen des Gastgebers zu seinen Gästen im Einzelfalle zum Ausdrucke kommen! Diese Gruppe erhält eine leichte Verneigung, jener Fürst eine Begrüßung durch Händedruck, hier geleitet Elisabeth eine Gruppe von Gespielinnen erfreut auf ihre Plätze. Und alle diese Menschen sind so angezogen, wie man im 13. Jahrhundert angezogen war!

Daß Menschlichkeiten auch hier vorkamen, kann ruhig eingestanden werden: so versagte der Abendstern zur rechten Zeit, nämlich als er besungen wurde, während er vorher, während des Gebetes der Elisabeth, aufgegangen war; so geriet *Matray* im 3. Akt bei den Worten:

> »Nie mehr sich schmückt mit frischem Grün,
> Kann aus der Hölle heißem Brand
> [Erlösung nimmer dir erblühn!]«

infolge eines Gedächtnisfehlers in eine falsche Tonlage, aus der er sich erst bei dem Orchesterakkord bei »Brand« wieder herausfand; so war beim Einzuge der Gäste auf der Wartburg stellenweise das Orchester dem Chore voraus; so fehlte sogar dem Männerchore am Schlusse des 3. Aktes beim Eintritte die gewohnte vollkommene Reinheit, — natürlich: Bayreuth arbeitet mit menschlichen Kräften. Aber das Eine hat Bayreuth: es hält diejenigen seiner Zuschauer, die berufen sind da zu sein, in einer Art von hyptnotischem Banne; beinahe spricht das Kunstwerk selbst, und nur vereinzelt erinnert eine Schwäche daran, daß zwischen dem Kunstwerke und dem Hörer menschliche Darstellungskunst steht.

Ein paar Worte noch über den Parsifal! Denn wie ich schon vor 2 Jahren sagte,[1]) hat es zwar einen Wert, eingehend über ein Werk zu berichten, das der Leser von der Opernbühne her kennt und daher — mißversteht, nicht aber über ein Werk, das er gar nicht kennt, und von dem ihm daher nichts als eine Vorstellung in Bayreuth eine Anschauung geben kann.

Dr. *Muck* dirigierte (*Mottl* ist durch sein Auftreten in New-York von Bayreuth geschieden). Den Amfortas gab *Perron*, die Kundry Frau *Wittich*, Parsifal Herr *Rémond*, Klingsor Herr *von Scheidt*, Gurnemanz Dr. *Kraus*, Titurel *Knüpfer*, also mit Ausnahme Parsifals und Klingsors dieselben Kräfte, welche bei der von mir vor 2 Jahren besprochenen Aufführung unter *Mottl* mitwirkten.

Das Werk selbst — dessen Aufführung gleichzeitig eine Totenfeier zu Ehren *Liszts* war —, das vielleicht den tiefsten Blick in das Wesen der Welt und des Menschen enthält, den je ein Künstler getan hat, das deshalb nur nach reifster philosophisch-künstlerischer Durchbildung und persönlichem Erleben sich nach und nach dem Verständnisse erschließt und für solche, die noch gar zu weit von diesem Verständnisse entfernt sind, wahrlich zu schade ist, erzeugte in mir wiederum die Vorstellung, daß es als esoterische Kunst außerhalb Bayreuths profanisiert werden würde. Freilich entspricht es auch nicht diesem Charakter des Werkes, daß jeder, der von der Straße kommt und 20 M zahlt, es in Bayreuth sehen darf, aber dies kann leider, wenigstens gegenwärtig noch nicht verhindert werden. Jedenfalls ist die Darstellung als solche nicht schon eine Profanisierung. Aus der ungleich größeren Verständlichkeit der früheren *Wagner*schen Werke, verglichen mit dem Parsifal, folgt auch ganz natürlich, daß der größere Teil des Publikums einen schnelleren und höheren Genuß vom »Tannhäuser« oder »Holländer« als vom »Parsifal« hat. Sehr instruktiv waren in dieser Hinsicht die Beifallsstürme und Bravorufe nach dem Tannhäuser, die schließlich *Siegfried Wagner* auf die Rampe zwangen, verglichen mit dem ehrfurchtsvollen und gemessenen Beifalle, den der »Parsifal« einen Tag vorher gefunden hatte. Wer dem Publikum das verübelt, vergißt, daß *Wagner* selbst ungefähr 40 Jahre vom »Holländer« bis zum »Parsifal« gebraucht hat!

Die Wesendonk-Briefe enthalten einen schönen Kommentar zur Karfreitagmorgen-Scene.[2]) Man wird mehr und mehr anfangen einzusehen, daß man zu *Wagner* neben eigenem Erleben fast nur einen brauchbaren Kommentar hat, nämlich *Wagner* selbst, während die anderen Kommentatoren zunächst stets verdächtig sind, über eine Sache zu schreiben, von der sie im Grunde genommen nicht genug verstehen. Daher ist es zu begrüßen, daß die Wesendonk-Briefe, im Gegensatz zu den anderen Wagnerbriefen, die publiziert worden sind, vom Herausgeber mit einem Namensregister ausgestattet worden sind. Darum sind auch ferner kompilatorische Zusammenstellungen aller Äußerungen, die *Wagner* über eines seiner Werke getan hat, zu begrüßen, wie die beiden bei Breitkopf & Härtel

[1]) Jahrgang 6, Seite 136—139 dieser Blätter.

[2]) S. 53 ff.

erschienenen Heftchen von *Röckl*, betreffend die Dichtung und die Musik des Ringes, welche eine Art Supplement zu *Glasenapps* encyklopädischen Werken bilden.

Eine Verordnung des Magistrats zu Bayreuth verdient noch erwähnt und an geeigneter Stelle nachgeahmt zu werden. Nicht nur war allgemein innerhalb des Stadtgebiets Bayreuth den Automobilen Schrittfahren vorgeschrieben, sondern insbesondere hingen am Anfang der die »Auffahrt«, d. h. die Wagenauffahrt vor Beginn der Vorstellungen, aufnehmenden Straßen große Schilder:

»Für Automobile und sonstige Kraftfahrzeuge gesperrt.

Le mouvement des automobiles voitures à force etc. est interdit.«

In der Tat, bei der »Auffahrt« fehlt nur noch eines: Die Automobile! So aber konnte derjenige, welcher mit Verdruß wahrnimmt, daß § 366 Ziffer 2 unseres Strafgesetzbuches unter dem Ansturm der Automobile und Fahrräder einem derogiarenden Gewohnheitsrechte anheimzufallen droht, sich einer weisen Benutzung des § 366 Ziffer 10 durch ein Ortsstatut erfreuen! Dr. *Arend.*

Berlin, 15. August. Als die alten Bildhauer zuerst freistehende und schreitende Gestalten aus dem Steinblock herausarbeiteten, Gestalten, die alle Glieder frei bewegen konnten, weil sie nicht mehr zur Hälfte im Stein stecken blieben, die dabei auch den Ausdruck einer Persönlichkeit empfingen, da war ihre Kunst bereits soweit vorgeschritten, wie deren jüngste Schwester, die Musik, als *Mozart* sein Bühnenwerk »Belmonte und Constanze« geschaffen hatte. Kaum ermißt man's heute noch, wie bedeutend dieser Fortschritt war. Aber weit über 100 Jahre sind seitdem verflossen, *Mozart* selbst hat das Werk noch viel weiter geführt, *Weber* hat den Operngestalten nationale Züge verliehen, *Wagner* hat alles weiter und vertiefter, freier, mannigfaltiger und lebensvoller in die Erscheinung treten lassen, er hat nicht nur das Idealbild des Individuums, er hat das Abbild der Welt selbst auf die Scene gebracht. Darf man da nicht finden, »Belmonte und Constanze« sei für die Kinder unsrer Tage doch nicht mehr befriedigend und beglückend, sondern stehe gewissermaßen da, wie mitten im grünenden und blühenden Walde ein Baum, der noch nicht ganz entfaltet ist und trockne Zweige neben blättergeschmückten, leere Stellen neben blütenbesetzten blicken läßt? So kam mir die erste deutsche Oper wieder vor, als sie jüngst auf der Bühne der gut geleiteten und fleißig arbeitenden Oper des Herrn *Morwitz* erschien. Allerdings wurde sie, auch wenn man den Maßstab einer Sommeroper anlegt, nicht sonderlich gegeben. Sie ist zu selten auf dem Spielplane, als daß die Ausführenden bei den leider nur spärlichen Proben, die üblich — vielleicht auch nur möglich — sind, recht vertraut mit ihren Aufgaben werden könnten. So ließ es denn selbst das Orchester an sich fehlen, und ich war verwundert, daß von ihm nicht behauptet wurde, es könne *Mozart* nicht mehr spielen, wie man bezüglich der Sänger in den Besprechungen der Aufführung wieder las, sie könnten *Mozart* nicht mehr singen. An einer Stelle hieß es sogar, es habe sich wieder gezeigt, daß sie »den musikalischen Konversationsstil nicht mehr beherrschten«. Nach dem musikalischen Geplauder muß man sich doch in »Belmonte und Constanze« 'mal umsehen. *Mozart* gab gar zu leicht den Bitten der Sängerinnen mit einer »geläufigen Gurgel« nach. So ist denn Constanze wieder eine Koloraturprinzessin und Blondchen die ihr ähnliche Zofe geworden. Um so mehr freut man sich des herzigen Belmonte, des prächtigen Osmin und des lustigen Pedrill mit ihren wundervollen, scharf ausgeprägten musikalischen Charakterköpfen. Da nun gerade jetzt in München und in Salzburg Mozart-Aufführungen sind, bei denen so viele hervorragende Gesangsleistungen zu Tage treten, so bin ich wohl nicht im Unrecht, wenn ich stets behaupte, es fehle uns durchaus nicht an »Mozartsängern«. — Auch des Prager *K. Weis* Oper »Der polnische Jude« wurde in der Morwitz-Oper gegeben. Die Königliche Oper hatte sie bald nach ihrem Erscheinen erworben, trat sie aber der andern Bühne ab. Warum sie als Volksoper bezeichnet ist, versteht man nicht. Das »Volk« will leicht ins Ohr fallende und leicht behaltbare Melodien sowie kleinere musikalische Formen. Das alles ist hier nicht zu finden. Das Kriminalstück mit seiner gut charakterisierenden, oft nur zu heldenhaft sich gebenden Musik gefiel dem Publikum sehr, da es auch gut gegeben wurde, und hatte viele Wiederholungen

Im Neuen Königlichen Operntheater führte die dort gastierende Operettengesellschaft des Herrn *J. Ferenczy* als Neuheit den »Prinz-Gemahl« vor, die sich als Oper bezeichnete, ohne es zu sein. Drei »Dichter« haben das Textbuch nicht unterhaltend zu gestalten gewußt, und *André Messager* scheint auch keine Freude daran gehabt zu haben, denn seine Musik, nachdem er am Schlusse des 1. Aktes noch zeigte, daß er ein wirksames Finale schreiben kann, wird trocken und nichtssagend. Die Fabel behandelt einen echten Operettenstoff. Eine Königin muß alljährlich ihren Gatten verabschieden und den als Nachfolger annehmen, der bei dem allgemeinen Wettrennen mit einem Hirsche den Sieg erringt. Nun aber hat die Dame gerade einen Gatten, den sie einmal wirklich liebt, und es gewinnt sie jemand, den sie nicht mag. So entsteht der Zwiespalt, der in bekannter Operettenart spielend beseitigt wird. — Da dies Stück nicht vorhielt, sollte die alte *Binder*sche Tannhäuser-Parodie gegeben werden. Da hieß es, die königliche Generalintendanz habe dagegen Einspruch erhoben. Das ist recht schwer zu glauben. Ich denke mir, man gab das vor, weil sich's bei der Probe der Parodie herausgestellt haben mag, daß das verblaßte Ding nicht mehr gefallen kann. Es ist in der Tat ein schlechter Witz von gestern.

Jüngste kündigt ein Direktor an, seine neue Oper im Nationaltheater werde bestimmt im September beginnen, da teilt ein zweiter schon mit, er werde im Oktober — allerdings nächsten Jahres — auch mit einem neuen Opernunternehmen auf den Plan treten, mit einer »komischen Oper« nämlich. — Meint er eine deutsche komische Oper? Wo ist sie? Ein paar *Lortzings* sind noch lebenskräftig, die »Lustigen Weiber« — was sonst? Meint er die französische? Mit »Maurer« und »Fra Diavolo«, selbst wenn der »Postillon« dazu käme, ist kein Spielplan herzustellen. »Cosi fan tutte« und der »Barbier von Bagdad« machen es ihm auch nicht. Denkt er aber an die italienische komische Oper, an *Rossinis* »Barbier«, an »Don Pasquale«, an die »Regimentstochter«, an den »Liebestrank« — wo sind die Koloratursängerinnen allerersten Ranges, ohne die man solche Werke heute nicht mehr geben darf? Und welche Summen beanspruchen sie! Eine Privatbühne kann die nicht zahlen. — Als dritter tritt nun noch *E. v. Wolzogen* auf den Plan und teilt mit, daß er im nächsten Herbst ebenfalls ein Theater eröffnen werde, in dem Opern leichten Stiles, Singspiele und »nicht verblödete« Operetten gegeben werden sollen. Rud. Fiege.

Bielefeld. Ausblick und Rückblick. Die Hauptstadt des Ravensberger Landes ist ein kräftig aufblühendes Gemeinwesen, dem reges Kunstinteresse nicht abzusprechen ist. Beweise: Das neue, im Barockstil erbaute Stadttheater, in dem auch Opern gegeben werden sollen, der monumentale Rathausneubau, wie die vor über einem Jahre ihrer Bestimmung übergebene prächtige Orgel der Neustädter Kirche, ein 3 manualiges, hochmodernes Werk mit 53 Registern und separatem Fernwerk, das eine kleine Orgel für sich darstellt, und seinem Erbauer dem fürstl. Lippeschen Hoforgelbaumeister *Klasmeyer* in Kirchheide bei Lemgo alle Ehre macht. — Seit $3^1/_2$ Jahren hat der Königl. Musikdir. *Tr. Ochs* das städtische Orchester zu bedeutender Leistungsfähigkeit gehoben. Am 15. September eröffnet derselbe Musiker ein Konservatorium, dessen Lehrkörper u. a. ein Streichquartett nach *Ritters* Prinzipien angegliedert wird (Violine, Viola alta, Tenor- und Baßgeige). Herr *O.* schreibt dazu: »Das natürliche und einheitliche Prinzip, welches diesem neuen (oder vielmehr eigentlichen) Streichquartette zu Grunde liegt, ist: 4 Streichinstrumente von 4 verschiedenen Klangcharakteren zu besitzen, die in arithmetischer Proportion und Progression zur Violine, der als mustergültig angenommenen Geige, gebaut sind usw. — Prof. *Ritter*, der Erfinder und Hauptvertreter der Viola alta, ist hier auch mit Originalkompositionen für sein Instrument erfolgreich aufgetreten. — Der Musikverein (städtischer Musikdirektor *Lamping*) bot in guten Aufführungen mit hervorragenden Solisten, u. a.

van Eweyks, Frau Geller-Wolter usw. an Novitäten für B. des Italieners Enrico Bossi umfangreiches »Canticum canticorum«, Anton Bruckners 4. (romantische) Sinfonie in Es und Hektor Berlioz, Faustsinfonie; an älteren Werken R. Schumanns Paradies und Peri und Glucks Orpheus. Der geniale Neuitaliener Bossi hat sein Werk als biblische Kantate bezeichnet und sucht durch seine Musik den Ideengehalt der Salomonischen Allegorie (Hohes Lied) zu illustrieren. Wie rote Fäden durchziehen 2 Hauptmotive das bedeutende, von südlicher Glut und Leidenschaft erfüllte Werk, das reich ist an musikalischen Schönheiten, doch noch an manchen Stellen opernhafte, an Verdi gemahnende Züge aufweist. Die stark kontrastierenden motivischen Grundlagen bilden der christliche Choral: Ecce panis angelorum und ein hebräisches Motiv in g. — Bruckners gewaltige Sinfonie wurde von dem wackeren durch auswärtige Künstler verstärkten städtischen Orchester unter *Lampings* straffer und sicherer Leitung gut herausgebracht. Auch in diesem gigantischen Tongemälde des größten Organisten des 19. Jahrhunderts treten 2 Hauptcharakterzüge seines Schöpfers, des Tongewaltigen mit dem goldenen Kinderherzen, klar und deutlich in die Erscheinung; tiefe, innerliche Religiosität und Naturliebe. Br. ist nicht nur die Kirche zum Lobpreis Gottes da, sondern die ganze Schöpfung. Im 3. Konzerte in der Neustädter Kirche spielte *W. Lamping* Bachs e-Präludium und Fuge (Bd. II) und Max Regers Fantasie über: »Ein feste Burg« — technisch wie nach dem geistigen Erfassen mit vollendeter Künstlerschaft. Der verstärkte Chor sang 2 ergreifende doppelchörige Motetten von Brahms: »Ich aber bin elend« und »Wenn wir in höchsten Nöten«, 2 sinnige geistliche Lieder von Hugo Wolf: »Letzte Bitte«, »Einklang« und zum Schlusse die überaus schwierige Bachsche Motette für Doppelchor: »Singet dem Herrn ein neues Lied.« — *Anton Sistermanns* spendete Soli von J. G. Ahle (1677), Bach und Hugo Wolf (u. a.: »Schlafendes Jesuskind«, »Führ' uns, Kind, nach Bethlehem« —). In einem Klavierabend spielte *Eugen d'Albert* über alles Lob erhaben Werke von Beethoven, Schubert und eigene Kompositionen. — *Max Schillings* dirigierte eigene Werke, darunter die melodramatische Behandlung von Wildenbruchs »Hexenlied«, welch letzteres der Sprechkünstler *von Possart*, Hoftheater-Intendant in München, meisterlich rezitierte. — In einem »Volksunterhaltungsabend« riß der treffliche Pianist *A. Reisenauer* seine zahlreichen Zuhörer zu stürmischem Beifall hin. — Vor Weihnachten erbaute das rühmlichst bekannte Leipziger Soloquartett für Kirchengesang (unter Führung des Kantors zu St. *Joh. B. Röthig*) in der herrlichen Altstädter Kirche mit seinem ergreifenden Gesange ein das geräumige gotische Gotteshaus bis auf den letzten Platz füllendes, andächtig lauschendes Auditorium. Das mit tiefer Sachkenntnis und künstlerischem Geschmack entworfene Programm brachte Werke der »Meistersinger deutsch-evangelischer Kirchenmusik vom 16. bis 19. Jahrhundert.« (Eccard, Prätorius, Thomas Selle, Schütz, Haßler, Crüger, Bach, J. A. Hiller, Balthasar König, Hauptmann, Mergner, Schurig, Albert Becker) und erfuhr eine bis ins kleinste sorgfältige, von liebevollem Versenken zeugende Wiedergabe. — Zur Zeit gastiert hier ein treffliches Operetten-Ensemble, das auch kleine Spielopern aufführt. Mit durchschlagendem Erfolge wurde hier wie auch in Mannheim, Dresden, Königsberg, Braunschweig usw. die Operettenpremière: »Der Landsknecht« unter Leitung des Komponisten *Franz Werther* gegeben. Dieses Werk bedeutet eine wirkliche Bereicherung der einschlägigen Literatur. Das Libretto, das mit der Musik nicht im Entfernten Schritt hält, ist von *C. Schweib* zusammengestellt; einige wertvollere lyrische Ergüsse hat der Komponist, dem auch das Dichten »liegt«, selbst beigesteuert. Die Handlung spielt in einer fränkischen Stadt im 16. Jahrhundert und knüpft an an die abergläubische Furcht der Ortsbewohner vor der »dicken Agnes«. — Einen großen Genuß gewährten die Vorträge des böhmischen Streichquartetts, das Musikdirektor *Ochs* für unsere Stadt gewonnen hatte. Auch die Kammermusikabende des Ravensberger Streichquartetts erfreuten sich zunehmender Beliebtheit. P. T.

Salzungen. Das 196. Konzert des unter Protektion des Herzogs Georg v. Sachsen-Meiningen stehenden Salzunger Kirchenchors, welches am 13. Juli unter Leitung des Kirchenmusikdirektors Herrn *Mühlfeld* in Salzungen stattfand, hatte folgendes Programm: 1. Tonstück »Pilgerfahrt« für Orgel von Karl Wolfrum (Herr Organist *Oppel*). 2. Sicut cervus desiderat, Motette für 4stimmigen Chor von Palestrina. 3. Ecce quomodo moritur, Motette für 4stimmigen Chor von J. Gallus. 4. »Jesu großer Wunderstern« für Bariton (Herr Lehrer *Ziegler*), Chor und Orgel (Op. 29 No. 1) von G. Schreck. 5. Ruhe in Gott, 3stimmiger Knabenchor von C. Mühlfeld. 6. Choral-Vorspiele, Op. 122, nachgel. Werk von Joh. Brahms (Herr Organist *Oppel*). 7. Abendlied, 6stimmiger Chor von Uso Seifert. 8. Die Seligpreisungen aus dem Oratorium »Christus« von Franz Liszt für Bariton-Solo (Herr Lehrer *Ziegler*) und 7st. Chor mit Orgel (Herr Organist *Oppel*). 9. Weihnachtsgesang »Wieder ist es Weihnacht worden« für Sopran u. Alt (Chor) mit Violine und Orgel, Op. 39 No. 2 von G. Schreck. 10. Der 80. Psalm für 4—7stimmigen Chor von E. Naumann.

— Prof. *Arnold Krug* in Hamburg starb am 5. August im Alter von 55 Jahren. Bild und Biographie sowie eine Komposition vom verewigten Meister bringen wir in der nächsten Nummer.

— Die neue Bachgesellschaft hat sich u. a. die hohe Aufgabe gestellt den Werken des großen deutschen Tonmeisters *Johann Sebastian Bach* eine belebende Macht im deutschen Volke und auch in der übrigen Welt zu schaffen, wozu die regelmäßig wandernden Bachfeste in erster Linie beitragen sollen. Das zweite dieser Bachfeste wird nun vom 1.—3. Oktober d. J. in Leipzig veranstaltet werden und wird eine Fülle meist wenig gekannter Schöpfungen *Bachs*, wie auch einiger anderer zeitgenössischen Meister bieten. Es werden Werke der verschiedensten Art zur Aufführung gelangen: weltliche und geistliche Gesangmusik, wie auch Instrumentalmusik. Außer der üblichen Sonnabend-Motette finden statt: ein großes Orchesterkonzert im Gewandhaus mit dem Gewandhaus-Orchester, ein Kammermusik-Konzert im kleinen Saale des Gewandhauses, ein Gottesdienst mit Liturgie und Musik ganz wie zu *Bachs* Zeiten und zum Schlusse ein Kirchenkonzert. Die künstlerische Leitung hat *Karl Straube*, Organist an St. Thomae in Leipzig und Dirigent des Bachvereins übernommen. — Die Beteiligung an diesen Konzerten ist auch Nichtmitgliedern der Gesellschaft gestattet und Freunden *Bach*scher Muse zu empfehlen. — Das reichhaltige Programm nennt eine Anzahl Werke des Altmeisters Bach, die trotz ihrer hohen Bedeutung nur den wenigsten durch Aufführungen bekannt sind. So wird die Sonnaberd-Motette (1. Oktober) die zwei achtstimmigen Motetten »Singet dem Herrn« und »Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf« bringen, während im Orchesterkonzert u. a. die seltener gehörte D dur-Suite, das Dmoll-Konzert für 3 Klaviere, ein Concerto grosso von Händel, und endlich die große weltliche Kantate »Vom Streit zwischen Phoebus und Pan«, ein Werk, das Bach als künstlerischen Polemiker zeigt, zur Aufführung gelangen. Das vierte Brandenburgische Konzert, Solowerke für Gesang, für Klavier, für Violoncell, und die humoristische Kaffeekantate (Schweigt stille) werden in der Kammermusik-Matinee (2. Oktober) zu Gehör gebracht werden. Das Hauptwerk des Nachmittag-Gottesdienstes (2. Oktober) wird die mächtige Reformationskantate »Gott der Herr ist Sonn und Schild« sein und mit den vier Kantaten »Herr, gehe nicht ins Gericht, »Jesus schläft«, »Wachet, betet« und »Erfreuet Euch, ihr Herzen«

wird das Kirchenkonzert (3. Oktober) und somit das ganze Fest beschlossen werden.

Zu diesen Veranstaltungen werden Dauerkarten zum Preise von je 10 M und Eintrittskarten für die einzelnen Konzerte zum Preise von je 4 M ausgegeben. Anmeldungen zur Teilnahme können schon jetzt bei den Schatzmeistern der Gesellschaft Breitkopf & Härtel in Leipzig erfolgen, die auch zu jeder weiteren Auskunft gern bereit sind.

Besprechungen.

Unsere Kirchenliederdichter. Bilder und Bildnisse aus der Geschichte des evangelischen Kirchenliedes. Band 1 bis 3. Hamburg, Gustav Schloeßmanns Verlagsbuchh. (o. J.). Jeder Band gebunden 1,50 M.

Den Empfehlungen dieser Bilder schließen wir uns mit warmem Beifall an. Der erste Band stellt eine Reihe von Dichtern vor uns hin, deren Lieder zum Teil über die weite Welt hin verbreitet sind, von Luther bis Spitta über Schmolck und Gellert. Der zweite schildert desgleichen Dichter von Eber bis L. Hensel und J. v. Hausmann, der dritte von Decius bis Knak. Auch die äußere Ausstattung verdient Lob. Folgende Bemerkungen erscheinen uns nützlich für den Gebrauch dieser Bändchen. Richtig ist, daß vor der Reformation die Gemeinde beim Gottesdienst, nämlich bei der Messe, nur sehr wenig deutsch singen durfte, aber bei anderen Andachten und Feiern ist der deutsche Volksgesang auch vor der Reformation gepflegt worden. Die Zeit, in der »Ein' feste Burg« entstand, läßt sich immer noch nicht genau feststellen. Nelle nimmt 1527 an. Er spricht nicht näher von denjenigen Weisen, die wahrscheinlich auf den sangeskundigen Luther zurückgeführt werden müssen. Die Schreibweise Senfel ist ungewöhnlich, richtiger: Senfl. Luise Henriette, die Gemahlin des großen Kurfürsten, war nicht lutherisch, sondern reformiert. Die Darstellung des kirchlichen Lebens, in welches G. Arnold eintrat, ist etwas einseitig und der Dichter ist ja auch, wie Brüssau selbst zeigt, nachher der Gefahr der Schwärmerei entgangen. Ebenso würdigt man Ph. Nicolais Kämpfe für die lutherische Lehre nur dann recht, wenn man sich in seine Lage versetzt. Nelle sagt: die Reformierten vergalten Gleiches mit Gleichem. Wir würden dafür sagen: die Lutherischen hatten unter dem bösen Geschrei, das man gegen sie erhob, zu leiden und mußten sich wehren.

Im 2. Vers von »O Traurigkeit, o Herzeleid« heißt es ursprünglich: Gott selbst liegt tot. Auch einige andere Lesarten in den drei Bänden sind nicht ganz genau, so sollte es auf S. 112 des zweiten heißen: Christe. Ihre Blutgedichte — nicht Blutgerichte, und S. 113: Jüngst war's öde, niemals öder — nicht selten öder (vergl. S. 129).

In dem Bilde der L. Hensel wünschten wir einige Fremdworte vermieden. Das Lied »So nimm denn meine Hände« wird jetzt fast zu häufig verwendet, ist aber für die Gemeinde — auch für die Konfirmation — zu weichlich.

Decius ist aus Hof in Oberfranken gebürtig, denn er ist der Nicolaus Curiensis, der in Stettin Prediger war (Seckendorf, Commentarius de lutheranismo).

Zum Verständnis des Ausdrucks schönes Bündelein in V. Herbergs berühmtem Lied V. 5 sei bemerkt, daß dessen Grundlage 1. Sam. 25, 29 ist. Die Anfangsbuchstaben in Flemings »Ein getreues Herze wissen« ergeben den Namen Elsgen. Wenn das Lied als Freundschaftslied verwendet werden soll, muß der letzte Vers geändert werden. »So sei nun, Seele, deine« im letzten Vers von »In allen meinen Taten« wird auch durch das »Ich war.. meine« S. 54 als durch ein weiteres Beispiel dieser ungewöhnlichen Redeweise erklärt. S. 64 ist auf S. 8 und to verwiesen, in dieser Bandausgabe sind dies jedoch die S. 56 und 58. Die Stelle (S. 97) aus der Offb. Joh. ist 3, 12 (nicht 3, 13).

Der Vers S. 103 ob. lautet nach Warneck, Mission in der Schule, so: Es wurden zehn dahin gesät, als wären sie verloren, auf ihren Gräbern aber steht: Das ist die Saat der Mohren.

Ein Geschenk für die Freunde geistlicher Dichtung hat Kirchenrat *Stark* in Fürth mit dem Werkchen »Der Messias« (Rothenburg o. Tbr., J. P. Peter, 1903) dargeboten. Das Vorbild der Wechselgesänge Klopstocks ist wohl das alte »Herr Gott, dich loben wir«, das noch zu seiner Zeit gesungen worden ist. Sein Lehrer in Jena, Joh. Georg Walch, gab 1737 ein Gesangbuch heraus, das er gekannt haben wird. Kl. hat doch für seine Kirchenlieder auch den Reim verwendet. Das Lied »Zeige dich uns ohne Hülle« spielt mit den Worten im letzten Vers: »am Tage deines Mahls« auf das Abendmahl an, ist also wohl nur für diesen Fall geeignet, wird freilich auch in sonstiger Versammlung der Christen gesungen.

Fischer, Kirchliche Dichtung, erwähnt von Knak noch »Herr, du hast uns reich gesegnet«. Zu »Laßt mich gehn« zählt Zahn in seinem Melodienwerk acht Weisen auf, denen wir noch die von Preitz in der »Siona« 1888 S. 116 beifügen wollen.

V. Hertel.

Werke für Streichinstrumente, Orchester.

Klengel, Paul, Fünf lyrische Tonstücke für Violine und Pianoforte. Op. 34. 1. Canzonetta, — 2. Siciliano, — 3. Ländlicher Reigen, — 4. Capriccio, — 5. Zum Abschied (Gedenkblatt). Preis je 1,30 M.

Diese in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienenen Tonpoeme wenden sich an ein musikgebildeteres Publikum, sind aber in technischer Hinsicht leicht ausführbar. Nur No. 4, das Capriccio, tritt aus diesem Rahmen heraus und verlangt einen virtuos geschulten Geiger. Im allgemeinen liegt in diesen Stücken der Schwerpunkt mehr in dem Harmonischen als in dem Melodischen.

Jean Baptiste de Lully, Suite für Orchester aus »Roland«; lyrische Tragödie. Instrumentiert von *William Lynen*. Baden-Baden, Emil Sommermeyer. Preis der Orchester-Partitur 2,50 M netto, Orchesterstimmen 12 M netto.

Die Suite zerfällt in 6 Sätze: 1. Ouvertüre, 2. Marsch, 3. Air, 4. Menuett, 5. Gavotte, 6. Gigue. — Die orchestrale Einkleidung ist überaus stilgerecht und mit vollkommener Meisterschaft der instrumentalen Behandlung ausgeführt.

Händel, G. F., Kammersonate No. 6. Cembalo-Partitur. Bearbeitet von *Max Seiffert*. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 1,50 M netto.

Der Herausgeber sagt — sich auf Chrysander stützend — zur Belehrung für den Uneingeweihten in dem Vorwort zu dieser Sonate: Von den Bearbeitungen, die einige dieser Sonaten bisher gefunden haben, unterscheidet sich die vorliegende in allen wesentlichen Punkten. Ihr galt als fester Grund dieser Musik der bezifferte Baß; alles, was sich aus ihm nicht unmittelbar ergab, geschweige denn willkürliche Veränderungen desselben mußte sie bei der Ausarbeitung der Begleitung von der Hand weisen. In der Bezeichnung des Vortrages folgte sie ferner den vereinzelten, aber vollständig ausreichenden Andeutungen des Originals. Freiheit gestattete sie sich allein da, wo man bisher die größte Buchstaben-Gläubigkeit hatte walten lassen: in der Solostimme. Die virtuose Praxis damaliger Zeit forderte gerade hier ein subjektives Verfahren, Belebung der gegebenen einfachen melodischen Linien durch Verzierungen und leichte Umspielungen, breite Dehnung der Kadenzstellen und Veränderung der Reprisen.« (!)

Die vorliegende Sonate für Flautosolo und Cembalo (Op. 1, No. 5, G dur $^{4}/_{4}$) besteht aus Adagio ($^{4}/_{4}$), Allegro ($^{4}/_{4}$), Adagio ($^{3}/_{4}$), Bourrée ($^{4}/_{4}$), Menuetto ($^{3}/_{4}$). Die Bezeichnung ist eine überaus genaue, der Druck, sowie die ganze Ausstattung derselben, wie sich von der eingangs genannten Verlagshandlung nicht anders erwarten läßt, überaus splendid und nobel.

Prof. T.

Druck und Verlag von Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Weltverloren.

Hugo Schlemüller, Op. 13. III.




molto tranquillo
sehr zart
p
pp rit.
ppp
cresc. acc.
rit.
p
acc.
rit.
pp
pp
rit.
p
cresc.
rit.
mf
cresc.


f
rit.
p
f
rit.
p
cresc. acc.
molto tranquillo
f
rit.
p
rit.

Adjüs, adjüs!

Lied von Fritz Reuter (aus „Hanne Nüte“).

Richard Oemler.




schneller.
Langsamer.
lett Di nich, dat lett Di nich, dat tüht, dat tüht Di
pp
Erstes Zeitmaass.
zögernd
Im
üm - mer t'rügg; kihr bald, kihr bald un tröst sın Weih,
p
mf
Zeitmaass.
kihr bald, kihr bald, ihr't
zögernd
Im Zeitmaass.
Langsam.
Hart int - wei, ihr't Hart int - wei!
fp
f

Seiner lieben Frau gewidmet.

Nur selig.

(Jul. Sturm.)

Fritz Reuter.




tempo rubato
Spott. Und wär' ich reich an Eh - ren, von
tempo rubato
+Geigenprinzipal 8'
+Gedakt 16'
+Ped. Koppel.
p a tempo
Schät - zen voll mein Haus, es füllt des Her - zens
+Violine 4'
l. H.
a tempo
pp
rit.
ff
Lee - re die Welt, die gan - ze Welt nicht aus.
rit.
+Oktave 4'
-Okt. 4' -Geigenpr. 8'
Ped.
+Flötenbass 8'
-Flötenbass 8'
Nur se - - - lig!
-Gedakt 16'
-Violine 4' -Bord. 8' +Vox celestis
-Wienerflöte 8'
l. H.
-Subbass 16' -Ped. Koppel.

Zum Erntedankfest.

„Nun preiset alle"

Tonsatz von Max Reger.

Bewegt.

SOPRAN. ALT.

TENOR. BASS.

1. Nun prei - set al - le Got - tes Barm - her - zig - keit; lob ihn mit
2. Der Herr re - gie - ret ü - ber die gan - ze Welt; was sich nur
3. Drum preis und eh - re sei - ne Barm - her - zig - keit, sein Lob ver -

1. Schal - le, wer - tes - te Chri - sten - heit! Er läs - set dich freund - lich
2. rüh - ret, al - les zu Fuss ihm fällt. Viel - tau - send En - gel
3. meh - re, wer - tes - te Chri - sten - heit! Uns soll hin - fort kein

1. zu sich la - den, freu - e dich, Is - ra - el, sei - ner
2. um ihn schwe - ben, Psal - ter und Har - fe ihm Eh - re
3. Un - fall scha - den; freu - e dich, Is - ra - el, sei - ner

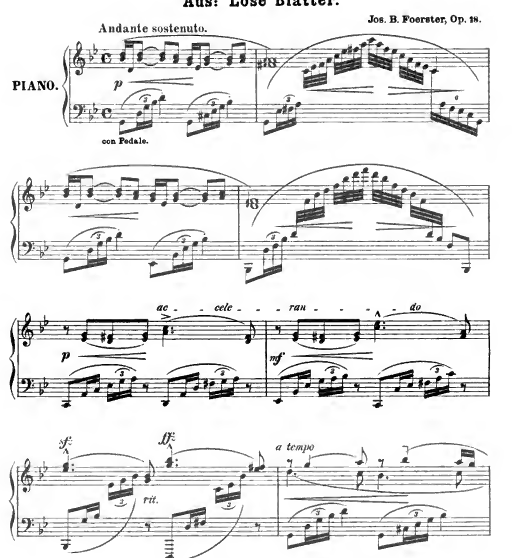
1. Gna - den, freu - e dich, Is - ra - el, sei - ner Gna - den.
2. ge - ben, Psal - ter und Har - fe ihm Eh - re ge - ben.
3. Gna - den, freu - e dich, Is - ra - el, sei - ner Gna - den.

(Apelles von Löwenstern, 1594 - 1648.)

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Aus: Lose Blätter.

Jos. B. Foerster, Op. 18.




cresc.
f
p
cre - - scen - - do
poco
a
poco
ff
pp
Fine.
Un poco più mosso.
dolciss.
f
p


p
f
p
f
ff
appassionato ma dolce
p subito
f
poco a poco dimin.
p
ri - te - nu - to
Da Capo sin al Fine.

Gern am kühlen Waldessaume.

(Georg Scherer.)

Ignaz Brüll, Op. 78 Nº 2.

Andante sostenuto.

Gesang.

Piano.

Gern am kühlen Wal-dessaume, weil' ich und ge-den-ke dein;

mf

Allegretto.

über mir im blühnden Baume singt sein Lied ein Vö-gelein.

dolce *p* *dimin.*

Strö-me, kleine Liedersee-le, all dein Sehnen in den

pp *mf* *epressivo* con Ped.


Duft! Weisst du doch, dass ei - ne Keh - le tief im Busch dir Antwort
ruft, weisst, dass zwischen dichten Zwei - gen sie dich lockt zum Neste
bald,
p
Andante sostenuto.
während in dem Frühlingsrei - gen un - gehört mein
mf
Lied verhallt, un - gehört mein Lied ver - hallt.

Geh' aus, mein Herz, und suche Freud'.

(*Zweite Melodie.*)

Fughetta nach den ersten beiden Zeilen.

E. Röder, Op. 32 I.

Breit. Volles Werk.

Beweǵt. Rohrwerke ab!

Orgel.



*) Thema in Verlängerung mit Verzierung.

ZUM TOTENFEST.

Begrabe deine Toten tief in dein Herz hinein.

Nach einem geistl. Lied aus d. Jahre 1519.
Harmonisiert v. C. Kühnhold, Op. 224

Moderato.

SOPRAN. ALT.

TENOR. BASS.

1. Be - gra - be dei - ne To - ten tief in dein Herz hin - ein; so wer - den sie dein Le - ben le - bend'ge To - te sein.
2. So wer - den sie im Her - zen stets wie - der auf - er - steh'n als gu - te lich - te En - gel mit dir durch's Le - ben geh'n.

TOTENFEST.



*) Es empfiehlt sich, nur 3 Verse zu singen (1. 2. 6. oder 1. 3. 6. oder 1. 4. 6.)

2.8.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Fuga a tre voci.




m.s.
p
cresc.
mf
fp
m.s.
m.d.
sfz


m.s.
m.d.
sf
tr
fp
cresc.
m.s.
mf
m.s.
m.s.
cresc.
f


cresc.
f
ff
sffz
ff
tr

Schlummerlied der Mutter Maria an der Wiege des Jesuskindleins.

Für eine Frauenstimme mit Begleitung des Pianof. (resp. Harmon. od. der Orgel.)



*) ossia die kleinen Noten.


rit.
1. schlum - mert lieb - lich mein Kind, mein Kind.
2. schwei - ge, säu - seln - der Wind, o Wind!
3. kommet und wie - get mein gött - li - ches Kind, mein Kind!
a tempo
decresc e
1. Hal - tet die Zwei - ge, sänf - tigt den Wind, sänf - tigt den
2. Hal - tet die Zweige, es schlummert mein Kind, es schlummert mein
3. Hal - tet die Zwei - ge, sänf - tigt den Wind, sänf - tigt den
Adagio.
1. Wind, sänf - tigt den Wind,
2. Kind, es schlum mert mein Kind,
3. Wind, sänf - tigt den Wind,
diluendo
Str. 1 u. 2.
Str. 3.
1. den Wind.
2. mein Kind.
3. den Wind.

Jesu, grosser Wunderstern.
(1653)

Für fünfstimmigen Chor.

Tonsatz von Max Reger.

Sostenuto.

1.Sopran. 2.Sopran. Alt. Tenor. Bass.

mf

1. { Je - su, gro - sser | Wun - der-stern, | der aus Ja - kob | ist er - schie - nen,
meine Seele | will so gern | dir an deinem | Fe - ste die - nen.

2. { Nimm das Gold des | Glau - bens hin, | wie ich's von dir | sel - ber ha - be
und da - mit be - | schen - ket bin; | so ist dir's die | lieb - ste Ga - be.

3. { Nimm den Weihrauch | des Ge - bets, | lass den - sel - ben | dir ge - nü - gen.
Herz und Lip - pen | sol - len stets, | ihn zu op - fern | vor dir lie - gen.

4. { Nimm die Myrrhen | bitt' - rer Reu. | Ach, mich schmerzet | mei - ne Sün - de!
A - ber du bist | fromm und treu, | dass ich Trost und | Gna - de fin - de.

mf

1. Nimm doch, nimm doch | gnä - dig an, | was ich Ar - mer | schen - ken kann.

2. Lass es auch be - | währt und rein | in der Glut des | Kreu - zes sein.

3. Wenn ich be - te, | nimm es auf | und sprich Ja und | A - men drauf.

4. und nun fröh - lich | spre - chen kann: | Je - sus nimmt mein | Op - fer an.

p pp

(Erdmann Neumeister, 1671-1756.)

Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich.

(1554)

Für dreistimmigen Frauen- oder Knabenchor.

Tonsatz von **Max Reger.**

Andante con moto.

1. Sopran.
2. Sopran.
Alt.

1. Lobt Gott, ihr Chri - sten all - zu - gleich, in
2. Er kommt aus sei - nes Va - ters Schoss und
3. Er wird ein Knecht und ich ein Herr, das
4. Heut schleusst er wie - der auf die Thür zum

1. sei - nem höch - sten Thron, der heut schleusst auf sein Him - mel - reich und
2. wird ein Kind - lein klein; er liegt dort e - lend, nackt und bloss in
3. mag ein Wech - sel sein! Wie könn - te doch sein freund - li - cher das
4. schö - nen Pa - ra - - deis, der Che - rub steht nicht mehr da - für, Gott

1. schenkt uns sei - nen Sohn, und schenkt uns sei - nen Sohn.
2. ei - nem Krip - pe - - lein, in ei - nem Krip - pe - - lein.
3. her - zig Je - su - - lein, das her - zig Je - su - - lein.
4. sei Lob, Ehr und Preis, Gott sei Lob, Ehr und Preis.

(Nikolaus Hermann. † 1561.)

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Rund herum.

Hugo Schlemüller, Op. 13. № 2.




p
cresc.
calando
p
energico
f
rit.
f
calando
p
cresc.
f
ff

Du kannst din Flüchten recken.

Richard Oemler.




nn - nen drük - ken Lei - den up't ar - me Hart so swor;
p
künn 'ck doch min Flüch - ten brei - - - den as Du, as
fp
Du, leiw A - de - bor!
zögernd
p
Ruhiger.
p dolce
Wer sin un - schül - lig
Lei - wen still wohrt in't dei - pe Hart,

de möt ge-dül-lig tän-wen, bet't mal eins be-ter

ward.

Schneller. (Erstes Zeitmaß.)

mf Ach, wer mit Di künn wan-nern,

mf *p*

mf wer mit Di trek-ken künn! *mf* Grüß du-send-mal min

mf *p* *mf*





mf
wan - - nern,
ach,wer mit Di künn teihn von
p
mf
ei - nen Urt tau'm an - nern,
bet an den gräu - - nen
fp
Rhein,
bet an den grän - - nen
Rhein!
L. H.
R.H.

Largo.

FRANZ TUMA.
(1704 - 1774)
Bearbeitet von Otto Schmid - Dresden.




p
f
mf
G-Saite
rit.
D.C. al Fine.
D.C. al Fine.

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Fang' mich!

Paul Hoppe.



Walzer *)

Arrangement von
Dr. Hugo Riemann.



Mässig bewegt.

PIANO.

p *f* *cresc.* *più* *sf* *ff*

*) Aus: „Wie unsre Urgrosseltern tanzten:" 11 Walzer, Menuetten und Ländler aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts.

Gavotte in alter Weise.

Max Zenger, Op. 99 IV.




Poco più mosso.
mp
cre
scen
do
f
p
Poco accelerando
cre
scen
do
In tempo
ff
mf
cresc.
f


Tempo I.
f
p
pp
molto staccato
f
cresc.
poco cresc.
cresc.
ff
ff

Abendlied.

(Matth. Claudius)

Joh. Michael Haydn.
Bearbeitet von Otto Schmid - Dresden.

Langsam.

Gesang.

Klavier oder Harmonium. (Orgel).

1. Der Mond ist auf - ge - gan - gen, die gold - nen Sternlein pran - gen
2. Wie ist die Welt so stil - le und in der Dämmrung Hül - le
3. Gott, lass dein Heil uns schauen, auf nichts Ver - gänglichs bau - en,

am Him - mel hell — und klar; der Wald steht schwarz und
so trau - lich und — so hold, als ei - ne stil - le
nicht Ei - tel - keit uns — freun; lass uns zu - frie - den

schwei - get und aus den Wie - sen stei - get der wei - sse Ne - bel
Kam - mer, wo ihr des Ta - ges Jam - mer ver - schla - fen und — ver -
wer - den und vor dir hier auf Er - den wie Kin - der fromm und

wun - der - bar, der weisse Ne - bel wun - der - bar.
ges - sen sollt, ver - schlafen und ver - ges - sen sollt!
fröh - lich sein, wie Kinder fromm und fröh - lich sein!

Der Tod des Erlösers.

Hochwürden Herrn Dr. Kuhn, Kgl. Lyzealprofessor in Bamberg
in Verehrung.

Raimund Heuler, Op. 5.

Sehr langsam. Mit tiefer Empfindung.

SOPRAN. ALT.

TENOR. BASS.

Und es ward Fin - ster - nis, da Je - sum ans Kreuz ge - schla - gen die Ju - den,

da Je - sum ans Kreuz ge - schla - gen die Ju - den,

und um die neun - te Stun - de rief

cresc. molto

Je - sus aus mit lau - ter Stim - me: Gott, mein Va - ter, wa - rum hast du mich ver - las - sen?

Etwas bewegter.

a tempo

Und ru - fet a - ber - mal mit lau - ter Stim - me:

*) Sog. Kunstpause, die rhythmisch nicht ängstlich einzuhalten ist!

Drängend. *Sehr langsam.*

Mein Va - - ter, mein Va - - ter, in dei - ne

Hän - de be - fehl' ich mei - nen Geist!

Neig - te das Haupt auf sei - -

Neig - - te das

Jede Stimme nach dem Einsatz des Themas immer schwächer und langsamer werden!

- - ne Brust,

Haupt auf sei - ne Brust, auf sei - ne Brust,

Neig - - te das Haupt auf sei - - ne Brust,

Neig - te das Haupt auf sei - ne Brust,

a tempo

gab auf dann

gab auf dann sei - nen

gab auf

gab auf dann sei - nen

sei - - nen Geist.

Geist, gab auf den Geist.

dann sei - nen Geist.

Geist.

Chri - ste e -

Chri - ste e - lei - eon,

Chri - ste e - lei - - eon,

Chri - ste e -

Etwas drängen! *a tempo*

lei - eon, Chri - ste, Chri - ste, Chri - ste e - lei - son.

Chri - ste e - lei - - son.

*) Kunstpause!

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Die Glocke des Glücks.

(Anna Ritter.)

Max Reger.




pp sempre cres-
e- -wig still.
Tie- -fe
sempre di- -mi- -nu- -en- -do
pp sempre cres-
cen- -do e strin- -gen- -do- rit.
a tempo
molto espressivo
Glok- ke mei- nes Glük- kes: Ein- mal noch zur
rit.
a tempo
cen- -do e strin- -gen- -do-
A- bend- zeit sin- ge ü- ber mei- nem Hü- gel,
mf
ff
ein- mal, ein- mal je- nes Lied voll Se- lig-
mf
ff


p
keit, dem ich mei - ne jun - ge Stir - ne lau - schend
f
mp
einst em - por ge - wandt, da ich noch auf hel - len
molto
We - gen schritt an mei - nes Lieb - sten Hand -
molto
molto espressivo
rit.
pp
tie - fe Glok - ke mei - nes Glücks!
morendo
ppp
Ped.
*

Vorspiel für Orgel:

„Christ ist erstanden von dem Tod."

Max Reger.

Allegro (ma non troppo).

„Herr, deine letzten Worte."

(1540.)

Tonsatz von Max Reger.

Andante sostenuto.

1. Sopran. 2. Sopran. Alt. Tenor. Bass.

1. Herr, deine letzten Worte, die unter heissen Schmerzen
dir an dem Todespforte te gedrungen aus dem Herzen,
die lass mich wohl bedenken und auch darein versenken durch dein Erbarmen, o Jesu.

2. Herr, deine grosse Liebe lass mich daraus ersehen; Ich halt es fest im Glauben; kein Feind soll mich berauben: Du liebst mich ewig, o Jesu.
ob alles auch zerstiebe, so bleibt mir diese stehen.

3. In dir nur such' ich Frieden; du hast ihn mir errungen. Dich, Herr, umfass ich kindlich und rufe täglich, stündlich: Gieb mir dein'n Frieden, o Jesu.
da, ohne sie ermüden, du Höll' und Welt bezwungen.

poco a poco rit.

(Friedrich Weyermüller, 1510-1577.)

Auferstanden.

(1704.)

Tonsatz von Max Reger.

Con moto.

1. Sopran. 2. Sopran. Alt. Tenor. Bass.

mf *f* *ff*

1. Auf - er - stan - den, auf - er - stan - den bist du, Herr, der uns ver - söhnt.
2. Stil - le lagst du in der Höh - le, gro - sser Kö - nig Is - ra - els.
3. Bis zum drit - ten Ta - ge ruh - te dein Ge - bein im Gra - be tief.
4. Dir, du To - des - ü - ber - win - der, un - be - zwungner Got - tes - held,

p *f*

1. O wie hat nach Schmerz und Schan - den Gott mit Eh - ren dich ge - krönt,
2. Got - tes Hand hielt dei - ne See - le, dei - nen Leich - nam schloss ein Fels.
3. Wie, wie war dir, Sohn, zu Mu - te, da dein Va - ter: „Le - be" rief,
4. dir, du Hei - land al - ler Sün - der, dir, du Kö - nig al - ler Welt!

mp

1. wie dein Lei - den dir ver - gol - ten, wie be - schämt der Fein - de Schar,
2. Um dich wei - ne - ten Be - trüb - te, um dich lach - te Fein - des Spott.
3. un - ter dir der Fels er - beb - te, Got - tes Licht durch Näch - te drang,
4. Schnell ent - ris - sen al - len Ban - den hat dich Gott. Wie schön bist du,

1. die dich, Herr, ver - til - gen woll - ten, dich, der sein wird, ist und war.

2. A - ber du warst der Ge - lieb - te Got - tes, und Gott war dein Gott.

3. Got - tes Geist dich neu be - leb - te, En - gel - heer Tri - umph dir sang.

4. Herr wie herr - lich auf - er - stan - den nach der kur - zen To - des - ruh.

(Johann Kaspar Lavater, 1741-1801.)

Danksaget dem Vater.

Max Reger.





f ff p sempre poco a poco

lie - ben Soh - nes! Hal - le - lu - ja! Wir lo - ben dich, wir


cres - - - - - - - cen - - - - - do ff
be - ne - - dei - en dich, wir sa - gen Dank dir, e - wi - ger
cres - - - - - - cen - - - - - do ff
p
Va - ter, durch Je - sum Chri - stum; wir lo - - - ben
p
wir lo - ben dich, wir lo - ben
meno p poco a poco
cres - - - cen - - - do f più f
dich, wir be - ne dei - - en dich, wir sa - gen dir Dank, e - wi - ger
dich, wir be - ne dei - - en dich, wir sa - gen dir Dank,
cres - - cen - - - do f più f
ff rit. - - - - p meno mosso pp
Va - - - ter, durch Je - sum Chri - - stum.
e - wi - ger Va - ter, durch Je - sum Chri - - stum.
ff rit. - - - - p meno mosso pp

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Präludium.

C. Ad. Lorenz. (Stettin)




f
ff



ritard.
dolce
cresc.
rit.
p tranquillo
accel.



p
cresc.
ff

Geistlicher Gesang

aus einem Miserere.

(Psalm 51.)

Franz Tuma (1704 - 1774).

Bearbeitet von Otto Schmid - Dresden.






Am - pli-us, am - pli-us la - va me ab i -
Nimm von mir, nimm von mir, Herr, mein Gott, meine
ni-qui-ta-te me-a, et a pec-ca-to, pec-ca-to me-o mun-
Mis - - se - tat, von meiner Sünde, von meiner Sünde rein'-
- da, mun - da, mun - da, mun - da, mun-da me.
- ge, rein' - ge, rein' - ge, rein' - ge, rein'-ge mich;


Quo.ni.am i.ni.qui.ta.tem meam e.
denn, o Herr, mei.ne Mis.se.tat er.
go co.gnos.co et pec.ca.tum, pecca.tum me.am, pec.
kenn', er.kenn' ich und meine Sün.de, mei.ne Sün.de, meine
ca.tum, pec.ca.tum me.am, con.tra me, con.tra me, con.tra
Sün.de, mei.ne Sün.de, im.mer ist sie vor mir, im.mer


tr
me est sem - per,
et peccatum, peccatum
ist sie vor mir,
meine Sün - de, mei - ne
f


(tr)
meam, con - tra me, con - tra me est semper, sem - - - - per.
Sünde im - mer ist, im - mer ist sie vor mir, im - - - mer vor mir.
f
mf


breit.
tr
p
f
rit.
f
p

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Fuge.

C. Ad. Lorenz - Stettin.




f
dolce
f


p
f


mf
ff
breit.
rit.

Seinem lieben Dr. Hugo Göring in alter Treue.

O bette sanft.

(Josef Huggenberger.)

Rud. Ew. Zingel.




e - lend war.
Hier ist dem
Etwas belebter.
Flücht - ling süsse Ruh' ge - wo - gen, den rauh der Sturm vertrieb von Ort zu
Ort, indess sich drau - ssen türmen wild die Wo - gen, liegt hier sein


rit.
Erstes Tempo.
Schiff im stil_len, sichren Port. O bet_te sanft mein
rit.
Haupt an deinem Her_zen, so gut wie hier ist's nirgends mehr zu
sein, und hei_lend strömt, wie lin_der Hauch des Mär_zen, dein
Frie_de in mein krankes Herz hin_nein!
Ped.
*

Orgel-Vorspiel:

„Christus, der ist mein Leben."

Etwas langsam.

Max Reger

sempre ben legato

I. Man. (8')

II. Man. (8' 4')

Pedale (8' 16')

p

p

cres - - - - - - - - cen - - - - - - - do

f *sempre di - mi - - - nu - - - en - - - do*

poco rit.

ppp

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Der Falkenier.

Dichtung von Paul Busson.

I.

L. Walraff, Op. 1.




mf
Had - wi - ga, deine Blicke süss in meiner See - le bren - nen. Du
non legato
dim
stol - ze Frau, ich muss um dich in mein Ver - der - - - - ben
Ped.
*
r. H.
r. H.
ren - nen.
p
cresc.
mf
Ho - li, mein Fe - derspiel, hin - auf! und wärs auch in die
mf
f


Son - nen; noch nie ist deinem scharfen Fang der Rei - her je ent-
ron - nen.
Viel - hol - de
Frau, wenn ich zum Lohn den bittern Tod auch fände:
Heut küss ich deinen ro - - ten Mund und
f
p
cresc.


dei - - ne wei - - ssen Hän - - - - de.
Ped.
II.
Allegretto.
Wie die Mor - gensonne
mf
Ped.
blitzt ü - ber Wald und Binsenhag! Auf die dunk - le Wetternacht
D 8.



e.s.

Fortsetzung in der Julinummer.

An ein Mädchen.

Lied des Anakreon: „Am phrygischen Gestade."

(Aus dem griechischen Liederspiel.)



*) Die Melodie gründet auf der phrygischen Oktavgattung, welche bis zum Mittelalter dorisch genannt wurde.


espress.
mp
p
dim.
pp
Meno mosso.
Molto ritard.
A tempo
Colla parte
pp
dolciss.
Riten.
A tempo
(Colla parte)
mf
mp
espress.
Riten.
Adagio.
dim.

„Morgenglanz der Ewigkeit."



Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Romanze.

(In slavischer Weise.)

James Rothstein, Op. 47 № 2.
(Febr. 1900.)




Allegro.
ten.
ten.
fz mp
fz mp
mf
poco rit. e dim.
a tempo
fz p
ten.
ten.
f
dim.
e
rit.
p



Tempo primo.
mp cantabile
mf
mp
p
fz mp
poco marc.
tranquillo
più p
calando
pp


76
Der Falkenier.
Dichtung von Paul Busson.
Fortsetzung von Seite 69.
III.
L. Walraff, Op. 1.
Andante.
mf
Mei_ne Her_rin hat mir heut ge_schickt ei_ne
Schär - pe, rot mit Gold durch - zo - gen; an die
dim.
Lip_pen hab ich sie ge - drückt, wie ichs frü_her mit dem Kreuz ge -
pflo - - gen.
p
Mit dem Kreuz, das einst die


Mut-ter mir seg-nend gab in ihren letz - ten Ta - - gen.
con espressione
Weiss nicht, wo ichs hab, das al - te Kreuz bis zum Tod will ich die
molto cresc.
Schär - pe tra - - - gen.


p
Finster schaut mir nach mein Herr und schweigt,
Nachtgedanken sei_ne Blik_ke künden.
Un_treu bin ich,
mf
doch Had_wi_gas Blick spricht mich
los von al_len mei_nen Sün_den.
pp
mf
dim.


Weiss es nicht, wie bald das Lied zu End', hab nicht Zeit zum Ja_gen und zum
Rei_ten; dir, Frau Minne, hab ich mich ge_weiht,
Falk und Rotross haben gu_ _te Zei_ten.
IV.
Allegro moderato.
Die bö_sen Ge_dan_ken, sie kom_men und
crescendo



Schluss in der nächsten Nummer

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Romanze.

Max Reger, Op. 79 a 3.

Con passione, un poco vivace.

PIANO.

p ben marcato ed espressivo il melodia

f

p

mp e cres - - cen - - do

f

poco a poco di - mi - nu - endo

poco a poco rit a tempo

p

f

poco rit.

pp


a tempo
f
f
ben marcato il melodia
p
sempre poco a poco cres
cen
do
ff
ff
poco a poco
poco rit.
a tempo
di mi nu en do
p


f
sempre dimi -


Un poco meno mosso.
poco rit.
nu - en - do
p
pp


sempre rit.
molto
p
pp
dolciss.


Tempo primo (un poco vivace).
p


p sempre poco a poco cres -
- - - - - - - - cen - - - - - - - do
f
ff
sf
sempre poco a poco di -
poco rit. - - a tempo
- mi - - nu - - en - do
mp



f
poco
di - - mi - - nu - - en - - do
mf
f agitato
f
sempre cres - - cen - - do
fff
Ped.
*


86
Der Falkenier.
Dichtung von Paul Busson.
Fortsetzung und Schluss.
V.
L. Walraff, Op. 1.
Allegro moderato.
Sehr langsam.
Etwas langsamer.
Da lieg ich auf der Hei-den, der
Bolzen traf mich gut. Ich weiss, wer ihn ge-sen-det, der
Traum ward jäh ge-en-det, und leis ver-rinnt mein Blut.
11.4.


Ich nenn's ein se - lig Ster - ben auf frei - em, wei - tem
Plan.
Etwas lebhafter.
Fern - ab die Hör - ner klin - gen, mein
Fal - - ke rührt die Schwin - gen: Fleug zu, mein Falk, wohl -
an!
pp
Ped.


Langsam.
pp
ppp
Nun will es A.bend wer.den,
aufblitzt der letzte Strahl.
Die Schärpe will ich küssen,–Herz.
Mit viel Empfindung.
p
lieb, ich tu dich grü.ssen,–leb' wohl, leb' wohl viel
decresc.
tau . . . send . mal!

Musikbeilage
der
Blätter für Haus- und Kirchenmusik.
Eigentum und Verlag
von
Hermann Beyer & Söhne (Beyer & Mann) in Langensalza.

Frau Marie Koch in Elberfeld
zu eigen.

Volkslied.

(Mitgeteilt von Carl Bulcke.)

Carl Hirsch, Op. 151.




sehr gehalten wie anfangs
Hand kann ich dir nicht ge - ben, denn ein Ring - lein steckt dran." So gib meine
sehr gehalten wie anfangs
ein wenig verweilen
Ruh mir und leg mich ins Grab"– „Deine Ruh kann ich dir nicht
ein wenig verweilen
ge - ben, weil ich sel - ber kei - ne hab, deine Ruh kann ich dir nicht
ge - ben, weil ich sel - ber, sel - ber, weil ich selber kei - ne hab."
pp

Zwei Gesänge

für 3 Kinder- oder Frauenstimmen.

1. Die Bienen.

Ferdinand Schubert.*)

Revidiert u. textlich neu bearbeitet von Otto Schmid - Dresden.



*) Älterer Bruder des berühmten Franz Schubert, geb. 19. Oktober 1794 in Lichtenthal bei Wien, gest. 26. Februar 1859 in Wien.

2. Waldhornlied.







f
ra.—— Tra_ ra, tra_ra, tra_ ra, tra_ ra, tra_ra, tra_
f

I. Echo.
p
ra.—— Tra_ ra, tra_ra, tra_ ra, tra_ ra, tra_ra, tra_
p
I. Echo.

II. Echo.
pp
ra.—— Tra_ ra, tra_ra, tra_ ra, tra_ ra, tra_ra, tra_ ra.
pp
II. Echo.

Lass uns die Hände fest verschlingen.

(Bei Trauungen.)





sint zum Her - ren flehn, so lass uns treu zu - sam - men hal - ten, dass
wir ver - eint, dass wir ver - eint, ver - eint zum
dass wir ver - eint
Le - ben gehn, zum Le - ben gehn. Lass uns die
Hän - de fest ver - schlin - gen und knie - en vor der Lie - be Thron,
fest
ver - eint
ver - eint soll un - ser Be - ten drin - gen hin - auf zum
ver - eint hin - auf hin - auf
ew'gen Got - tes - sohn, zum ew'gen Got - tes - sohn, A - men.
Got - tes - sohn.
A - men.
A - men.

Ich weiss, mein Gott.

Strassburg, 1560.
Tonsatz von Max Reger.





mf f

was du re - gierst, das geht und steht auf rech - ten, gu - ten We - gen.
so hilf mir, dass ich mei - nen Stand wohl halt und herr - lich sie - ge.
vor dei - nem Volk und al - ler Welt, so lang ich leb, er - zäh - len.

mf f

(Paul Gerhardt, 1607 - 1676.)



